Universitatea din Piteşti
FACULTATEA DE TEOLOGIE ORTODOXĂ

Pr. Conf. Univ. Dr. MARIN VELEA

CURS
de
TEORIA MUZICII LINIARE

III 270.498

BUCUREŞTI
– 2002 –

Scanned with CamScanner

Universitatea din Piteşti
FACULTATEA DE TEOLOGIE ORTODOXĂ

Pr. Conf. Univ. Dr. MARIN VELEA

313277

CURS de TEORIA MUZICII LINIARE

ALE

347245
B.C.U. IASI

BUCUREŞTI
– 2002 –

Scanned with CamScanner

Cuvânt înainte

Având fericitul prilej de a fi trecut prin toate formele de învăţământ începând de la ciclul primar până la cel universitar, am ajuns la concluzia că disciplina cunoscută în învăţământul teologic sub numele de "**Muzică liniară**", a fost şi este vitregită, deşi nu este unitate de învăţământ laică sau religioasă care să nu aibă în planul său şcolar şi care să nu se bucure de binefacerile unei formaţii corale, vocale sau vocal-instrumentale care există şi care trebuie să existe în orice liceu, seminar, sau Facultate de Teologie.

- Pornind de la această constatare şi având experienţa menţionată mai sus, am purces la alcătuirea unui curs de "**Teoria muzicii liniare**", care va avea rolul de a împlini această lacună existentă de multă vreme în unităţile noastre de învăţământ teologic universitar.

- Am avut deasemenea în vedere în special studenţii Facultăţilor de teologie care vin cu Liceul teoretic sau alte forme de învăţământ preuniversitar absolvite şi care sunt total străini de această disciplină întrucât muzica în "Licee" nu a fost introdusă decât în anul 1998.

- Am avut deasemeni în vedere dificultăţile pe care le întâmpină aceşti studenţi în însuşirea notaţiei şi a problemelor teoretice şi practice ale muzicii liniare.

- Am avut în vedere (şi nu în ultimul rând) faptul că în Seminariile Teologice se pune mai mult accent pe învăţarea mecanică a corurilor şi nu pe solfegierea metodică şi practică a diverselor forme melodice sau ritmice existente în cursurile de solfegii şi aşa foarte greoaie, ineficiente şi lipsite de suflul melodic, care trebuie să caracterizeze un solfegiu şi care atrage în chip miraculos pe elev spre marea şi divina creaţie muzicală laică şi religioasă.

- Toate aceste considerente stau la baza acestui curs alcătuit pentru puterea de înţelegere (în special) a studenţilor Facultăţilor noastre de Teologie proveniţi din licee sau alte şcoli cu diverse profiluri.

Fie ca acest curs de **Teoria muzicii liniare**, să vină în ajutorul multor studenţi ai Facultăţilor noastre, care deşi talentaţi, nu au cunoştinţele teoretice şi practice necesare adâncirii acestei discipline de un real folos pentru învăţământul teologic de toate gradele.

Autorul

Scanned with CamScanner

CURS 1

OBIECTUL, IMPORTANŢA ŞI DIRECŢIILE DE CERCETARE ALE TEORIEI MUZICII LINIARE

Teoria muzicii liniare are - spre deosebire de teoria muzicii psaltice - ca principal obiect cercetarea şi studierea fenomenului muzical sub aspect melodic şi ritmic.

Ea este singura disciplină muzicală care tratează reprezentările grafice ale muzicii (notaţia), adică modalităţile de răspândire pe calea scrisului a mesajului artistic, după cum este scrierea pentru vorbirea obişnuită.

Teoria muzicii este, de asemenea, primul studiu care ne introduce sistematic în cunoaşterea fenomenului muzical şi cuprinde principii necesare dezvoltării celorlalte discipline, ca: armonia, polifonia, formele, istoria muzicii, folclorul etc.

Ocupându-se în mod deosebit cu studiul melodiei şi ritmului, precum şi cu studiul altor elemente ale expresiei artistice, teoria muzicii liniare dezvoltă sensibilitatea şi gustul pentru frumuseţea artei sunetelor.

Cât priveşte direcţiile de cercetare şi totodată de tratare a fenomenului artistic muzical, teoria muzicii pleacă de la capacităţile fizice (fiziologice) fundamentale ale materialului sonor: înălţime, durată, intensitate şi timbru. Pornind de la aceste patru capacităţi naturale, desprindem marile planuri ale cunoaşterii şi dezvoltării muzicale, în felul următor:

- din raporturile **de înălţime** dintre sunete rezultă melodia, armonia şi polifonia;
- din raporturile **de durată**, rezultă ritmul, metru, tempoul, incluzând prin acestea tot ceea ce este element de mişcare în muzică;
- din raporturile **de intensitate** se desprind, pe de o parte, accentuările ritmice, iar pe de alta, planurile sonore dinamice pe care se desfăşoară orice lucrare muzicală;
- raporturile **de timbru** stau la baza variantelor îmbinării de voci şi instrumente muzicale, în armonie, polifonie şi orchestraţie.

Sunetul, ca fenomen fizic, constituie produsul vibraţiilor repezi ale corpurilor elastice din natură, indiferent de starea lor de agregare: solide (metalul, lemnul, sticla, pământul, diferite membrane), lichide (apa) sau gazoase (coloanele de aer).

Scanned with CamScanner

Cu alte cuvinte, prin sunet se înţelege senzaţia produsă asupra organului auditiv (urechea) de către vibraţiile materiale ale corpurilor din afară, pe calea undelor atmosferice.

Din punct de vedere acustic, sunetele pot exista sub două forme:

1) sunete muzicale şi 2) zgomote.

Sunetul muzical este produsul vibraţiilor repezi, uniforme şi periodice ale corpurilor sonore. Vibraţiile sonore se produc într-un timp care rămâne permanent constant şi uniform.

Zgomotele constituie efectul auditiv al vibraţiilor sonore neuniforme neperiodice.

Atât sunetele muzicale, cât şi zgomotele sunt folosite în muzică.

Calităţile sunetului muzical

Cele patru capacităţi naturale ale sunetului muzical sunt: **înălţimea, durata, intensitatea şi timbrul.**

Zgomotul are numai trei calităţi: durată, intensitate şi timbru, neavând înălţime.

1) **Înălţimea** reprezintă calitatea sunetului muzical de a fi mai acut sau mai grav.

Înălţimea este determinată de numărul vibraţiilor pe secundă. Cu cât numărul vibraţiilor este mai mic, cu atât sunetul este mai grav.

Cu cât numărul vibraţiilor este mai mare, cu atât sunetul este mai acut.

2) **Durata** reprezintă calitatea sunetului muzical de a se produce într-o perioadă de timp.

Durata şi înălţimea formează cele două calităţi ale sunetului muzical de care depinde înţelegerea artei muzicale sub forma ei melodică, armonică şi polifonică.

3) **Intensitatea** (tăria sunetului) reprezintă gradul de tărie sau forţă cu care sunt intonate sau executate sunetele muzicale.

4) **Timbrul** (culoarea) este calitatea sunetului care ne oferă posibilitatea să recunoaştem izvorul sau sursa care produce sunetul muzical.

Reprezentarea grafică a înălţimii sunetelor

Până în secolul X-XI s-a folosit notaţia cu literele alfabetului (la greci), iar în Evul mediu timpuriu se folosea notaţia cu neume.

Din secolul X-XI a intrat în uz notaţia cu portativ, atribuită călugărului muzician Guido d'Arezzo (980-1050).

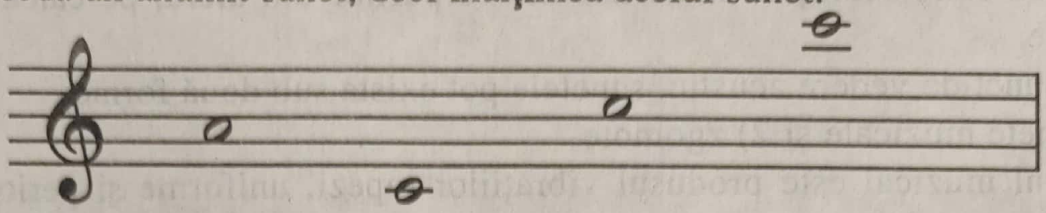
I Notaţia înălţimilor sunetelor muzicale se reprezintă prin: note, linii suplimentare, pauze, portativ, cheie, semnul de mutare la octavă şi alteraţii.

a) **Notele** sunt semne grafice sub forma ovalelor, umplute sau neumplute, cu sau fără liniuţe, care se scriu pe portativ.

Scanned with CamScanner

O notă, după locul pe care îl ocupă pe portativ sau în afara lui şi după cheia folosită, redă un anumit sunet, deci înălţimea acelui sunet.

Ex.

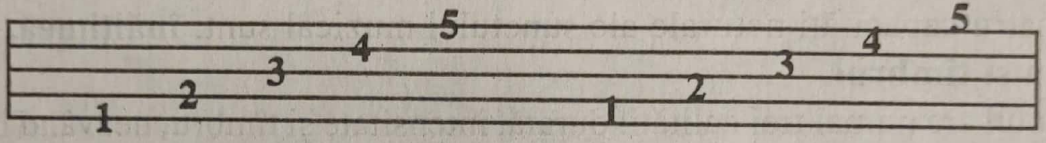


- **denumirea silabică**: do, re, mi, fa sol, la si, do (se foloseşte în ţările din sud-estul Europei).

- **denumirea literară**: c, d, e, f, g, h se foloseşte în muzica instrumentală populară.

b) **Portativul**. Un grup de cinci linii paralele, orizontale şi echidistante între care există patru spaţii se numeşte portativ. Liniile şi spaţiile se numără de jos în sus:

Ex.



Portativul este de două feluri:

- **simplu**, folosit pentru o muzică la o singură voce, două şi chiar trei.

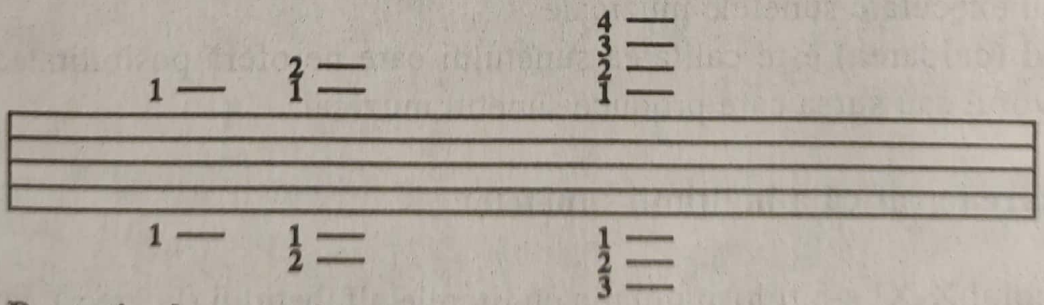
- **general**, alcătuită dintr-un grup de două, trei sau patru portative simple, unite prin acoladă.

Se foloseşte pentru scrierea unui cor mixt sau bărbătesc la patru voci. Pianul, orga şi armoniul întrebuinţează portativul general.

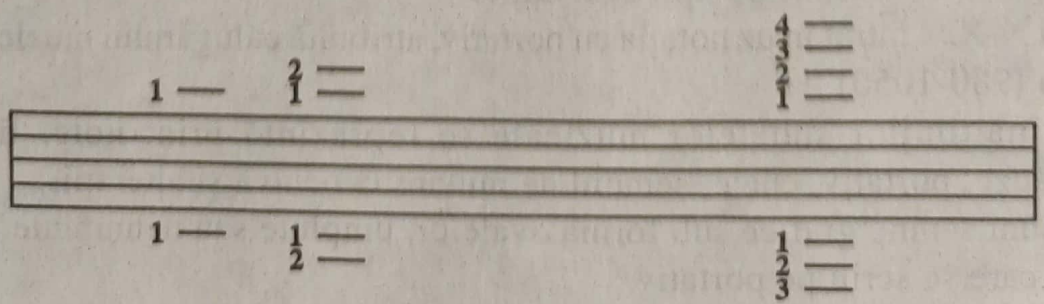
c) **Liniile suplimentare**

Sunt linii scurte, orizontale, paralele şi se scriu deasupra sau dedesubtul portativului.

Ex.



Portativul general:



Scanned with CamScanner

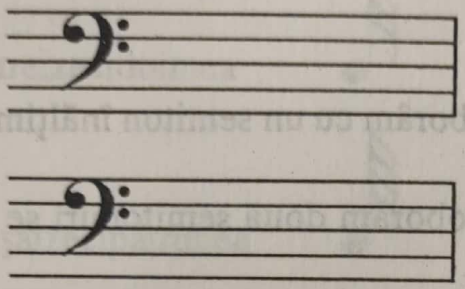
II Chei. Sunt semnele întrebuinţate în semiografia muzicală, care se scriu la începutul sau în decursul portativului simplu sau general şi care iau denumirea sunetelor muzicale la înălţimea lor absolută.

Se folosesc trei feluri de chei:

a) **Cheia fa**; b) **Cheia sol**; c) **Cheia Do**.

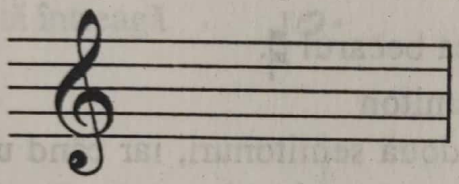
Cheia fa se scrie pe linia IV-a a portativului simplu sau general şi se numeşte cheia de Bas sau Bariton.

Ex.

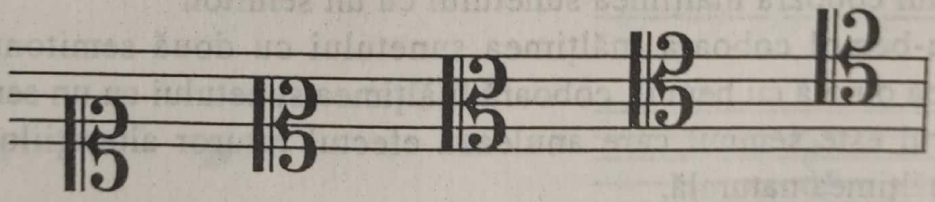


Cheia Sol. Se numeşte cheia pentru vioară şi se aşează pe linia a II-a a portativului superior din portativul general.

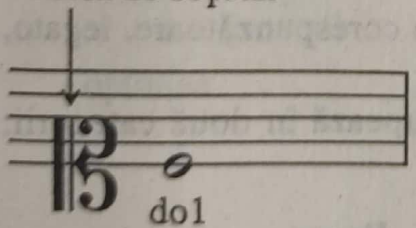
Ex.



Cheia Do. Ea se poate aşeza pe fiecare dintre liniile portativului.

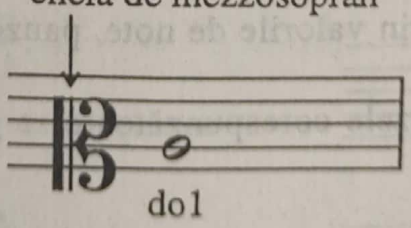


cheia de sopran



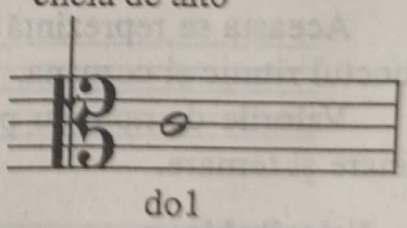
do1

cheia de mezzosopran



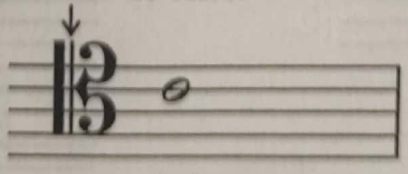
do1

cheia de alto



do1

cheia de tenor



do1

CURS 2

III. **Alteraţiile**. Sunt semne grafice cu ajutorul cărora se modifică înălţimea naturală a semnelor.

Ele sunt de două feluri:

1. **simple** şi 2. **duble**.

Alteraţiile cu ajutorul cărora urcăm sau coborâm cu un semiton înălţimea unui sunet se numesc **alteraţii simple**.

Alteraţiile cu ajutorul cărora urcăm sau coborâm două semitonuri se numesc **alteraţii duble**.

Alteraţiile sunt **superioare**, ca: diezul ♯ şi dublu-diez 𝄪, şi inferioare: bemolul (♭) şi dublu-bemol (𝄫) şi neutre sau mixte, ca becarul ♮.

- Diezul urcă înălţimea sunetului cu un semiton
- dublu-diez urcă înălţimea sunetului cu două semitonuri, iar când urmează după o notă cu diez, urcă înălţimea sunetului cu un semiton
- bemolul coboară înălţimea sunetului cu un semiton
- dublu-bemol coboară înălţimea sunetului cu două semitonuri, iar când urmează după o notă cu bemol, coboară înălţimea sunetului cu un semiton.
- becarul este semnul care anulează efectul tuturor alteraţiilor, readucând sunetul la înălţimea naturală.

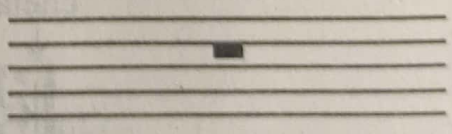
Durata sunetelor muzicale.

Aceasta se reprezintă prin valorile de note, pauzele corespunzătoare, legato, punctul ritmic şi coroana.

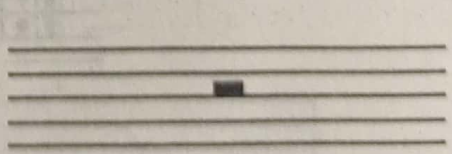
Valorile de note cu pauzele corespunzătoare se grupează în două categorii: binare şi ternare.

Valorile binare — **Pauze**

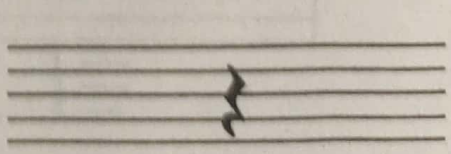
- notă întreagă



- doimea

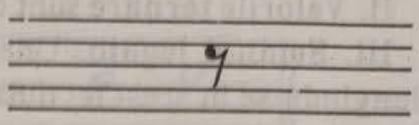


- pătrimea

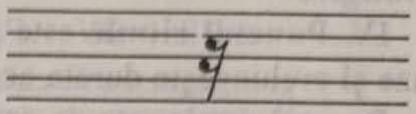


Scanned with CamScanner

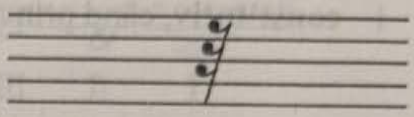
- optimea



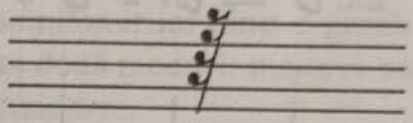
- şaisprezecimea



- treizecidoimea

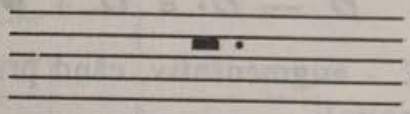


- şaizecipătrimea

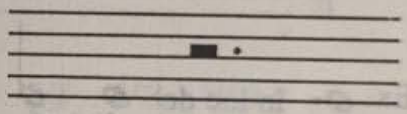


I. Valorile binare se divid cu: 2, 4, 8 etc. şi sunt:

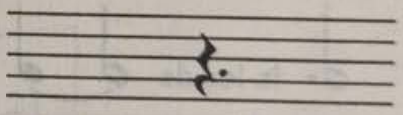
- notă întreagă



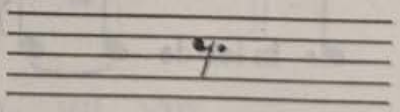
- doimea



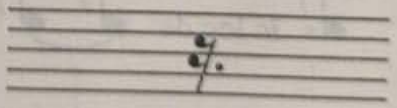
- pătrimea



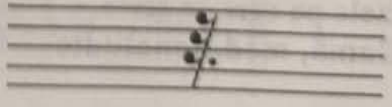
- optimea



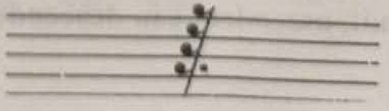
- şaisprezecimea



- treizecidoimea



- şaizecipătrimea



B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

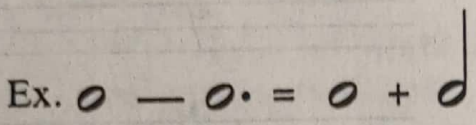
II. **Valorile ternare** sunt divizibile cu: 3, 6, 12 etc.

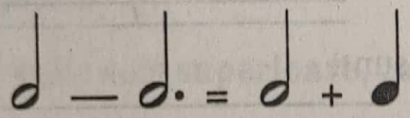
III. **Semnul legato.** Uneşte două sau mai multe note de aceeaşi înălţime, prelungindu-se în acest fel durata, fapt care se numeşte **legato ritmic** sau **legato de prelungire.**

IV. **Punctul ritmic** este punctul adăugat la dreapta unei valori de note sau pauze şi prelungeşte durata acestora cu încă o jumătate de bătaie.

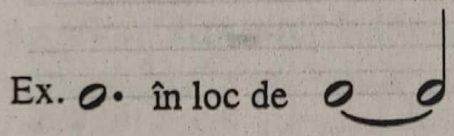
Punctul ritmic este de două feluri:

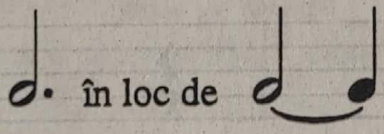
1 - **constitutiv**, când prin adăugarea lui la valorile binare, acestea devin ternare.

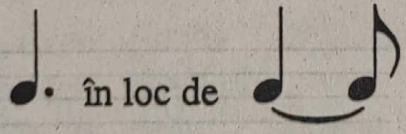
Ex. 

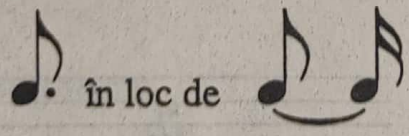


2. - **augmentativ**, când prin adăugarea lui înlocuieşte o notă cu legato de prelungire.

Ex.  în loc de

 în loc de

 în loc de

 în loc de

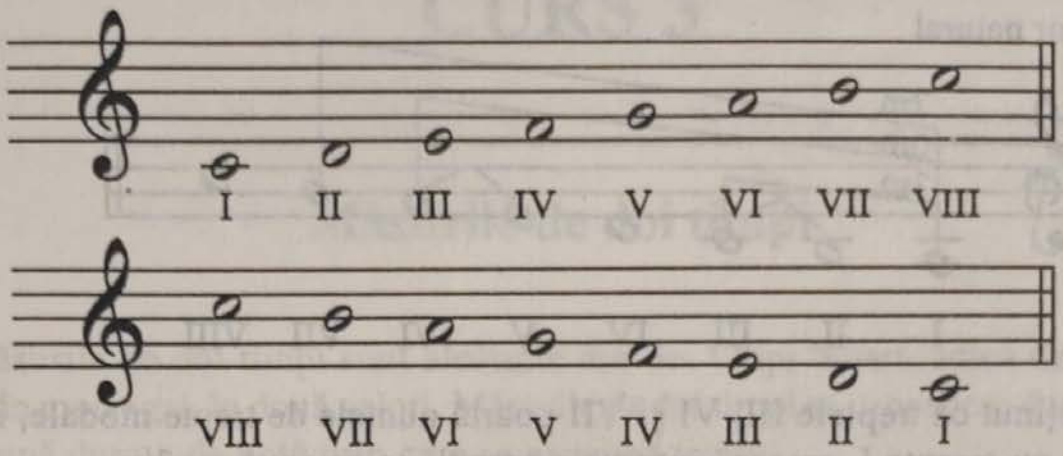
Coroana . Este semnul care prelungeşte în mod nedefinit valorile de note şi pauzele pe care se scrie.

Gamă, mod, tonalitate

Prin gamă, se înţelege succesiunea treptată a sunetelor muzicale, în ordinea înălţimii, ascendent sau descendent, în cadrul unei octave.

Scanned with CamScanner

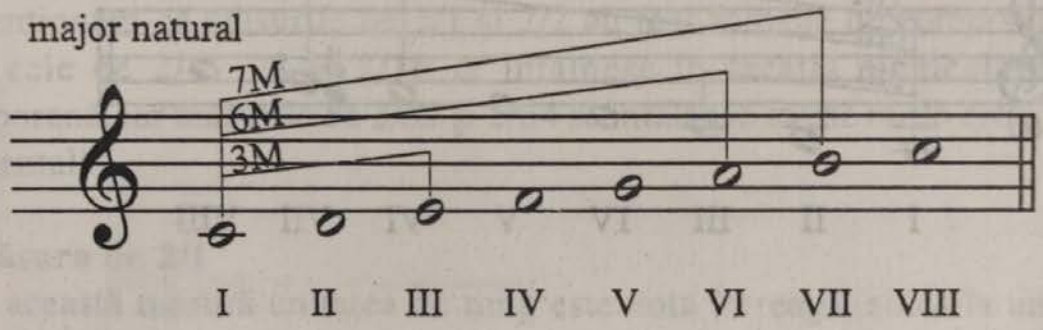
Ex.



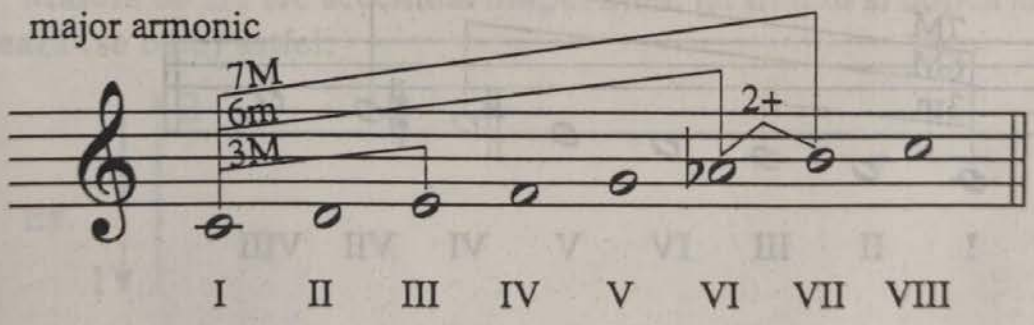
Modul este determinat de ordinea tonurilor şi semitonurilor dintr-o gamă. În creaţia muzicală românească şi universală s-au impus două moduri: majorul natural şi minorul natural cu variantele lor armonice şi melodice.

major natural

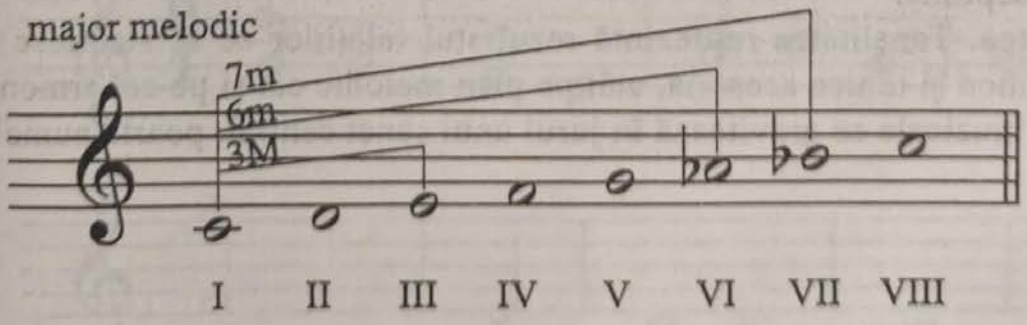
Ex.



major armonic

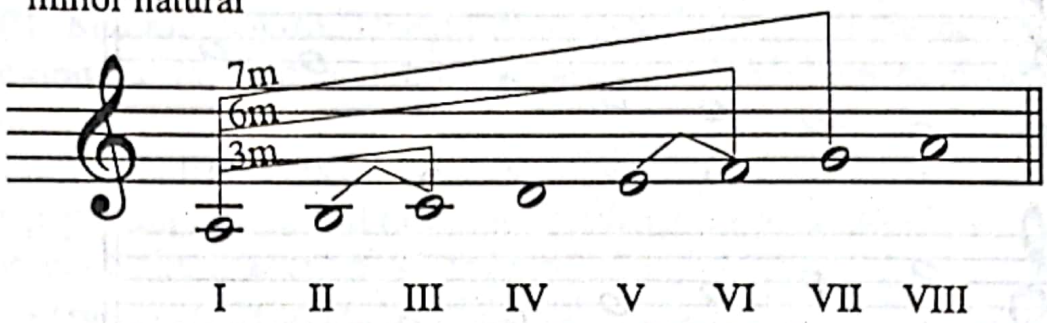


major melodic



Scanned with CamScanner

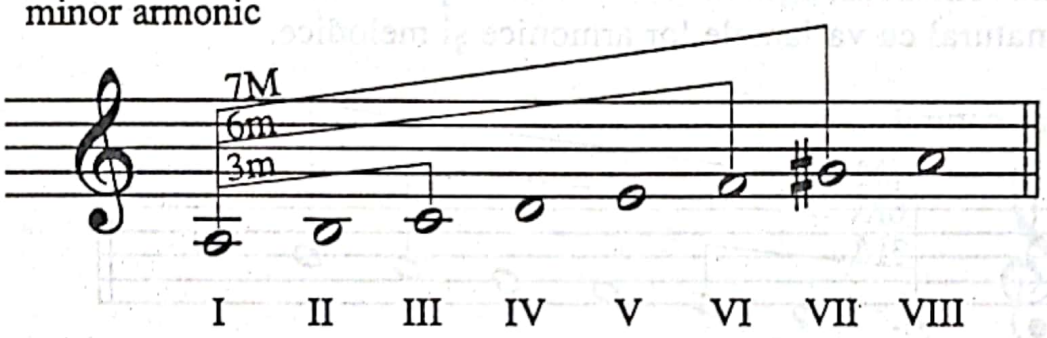
minor natural



I II III IV V VI VII VIII

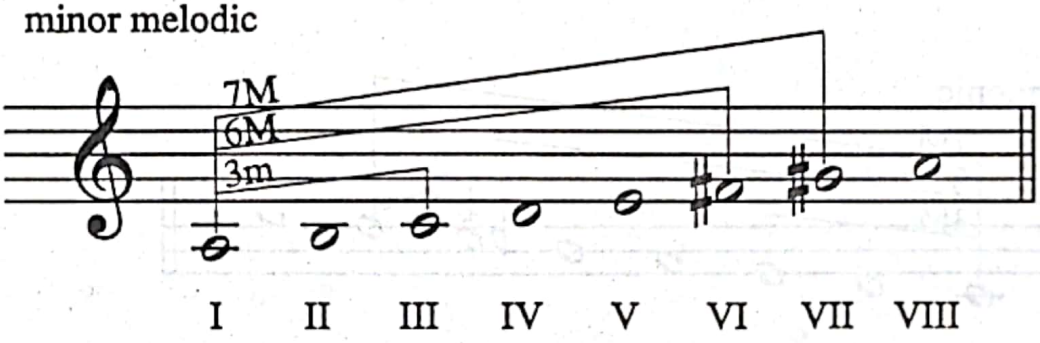
De reţinut că treptele III, VI şi VII poartă numele de trepte modale, întru-cât în relaţiile cu treapta I, creează intervale proprii celor două moduri.

minor armonic



I II III IV V VI VII VIII

minor melodic



I II III IV V VI VII VIII

Menţionăm că în intervalul care hotărăşte modul unei game muzicale, este terţa, sexta şi septima.

Tonalitatea. Tonalitatea reprezintă rezultatul relaţiilor ce se stabilesc între sunetele unui mod şi tonica acestuia, atât pe plan melodic cât şi pe cel armonic.

Sunetele muzicale ce gravitează în jurul unui sunet central, poartă numele de tonică.

Scanned with CamScanner

CURS 3

Măsurile de doi timpi

Măsurile de doi timpi sunt alcătuite din doi timpi binari, adică timpi care se împart, în mod egal, în două valori. Măsurile de doi timpi se deosebesc după numitor, adică după durata de notă prin care se exprimă timpul.

Dăm mai jos tabelul măsurilor de doi timpi:

2/1; 2/2; 2/4; 2/8; 2/16; 2/32; 2/64

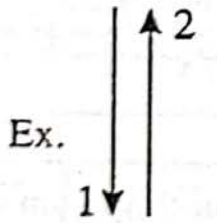
În concluzie, avem un număr de şapte măsuri de doi timpi, după numărul valorilor de note prin care se exprimă numitorul.

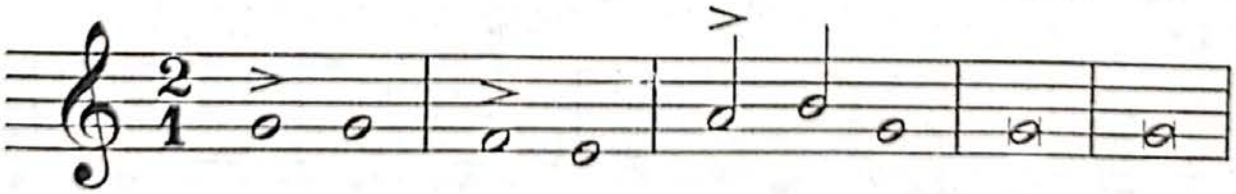
Menţionăm că măsurile de 2/1 şi 2/2 au fost folosite de compozitori în evul mediu; cele de 2/4, 2/8 şi 2/16 se întâlnesc în creaţia muzicală modernă şi contemporană, iar măsurile de 2/32 şi 2/64 se întâlnesc foarte rar în creaţia muzicală instrumentală.

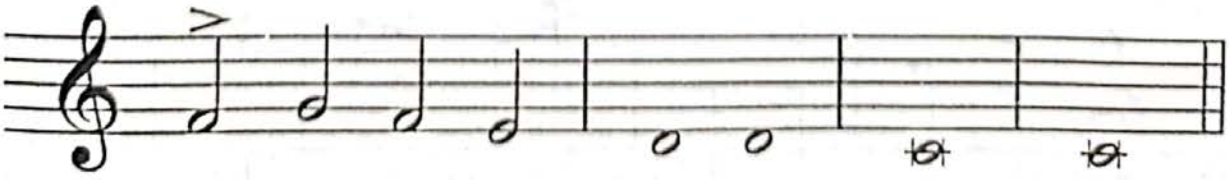
Măsura de 2/1

În această măsură unitatea de timp este nota întreagă, adică la un timp vom cânta o notă întreagă sau alte valori care totalizează o notă întreagă.

Măsura de 2/1 are accentuat timpul întâi, iar timpul al doilea neaccentuat şi se tactează (se bate) astfel:

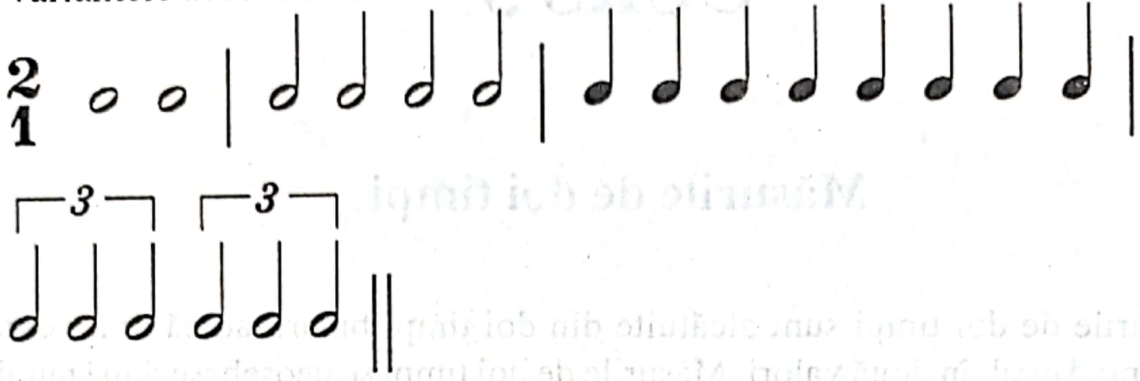






Scanned with CamScanner

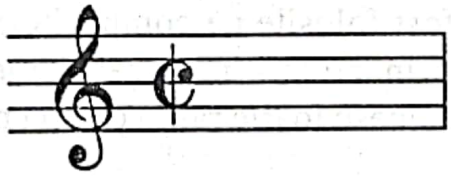
Variantele acestei măsuri sunt:



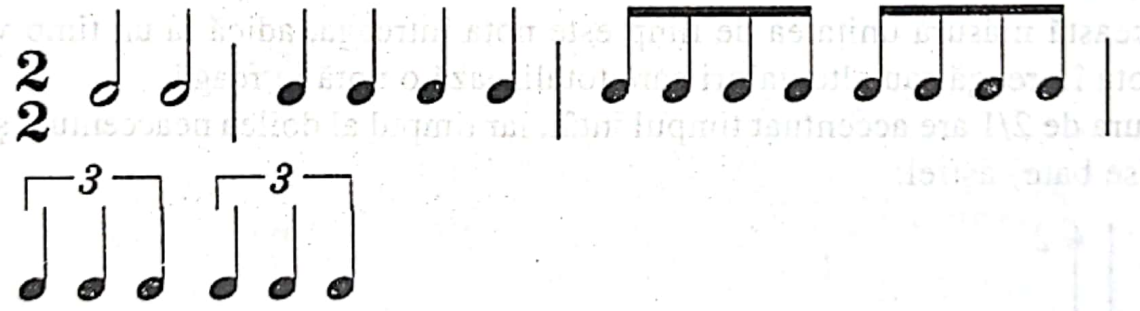
Măsura de 2/2

Această măsură este considerată a fi o prescurtare a măsurii de $\frac{4}{4}$, din care cauză se numeşte alla breve (în prescurtare) şi se mai poate nota cu litera C, tăiată de-o linie verticală.

Ex.



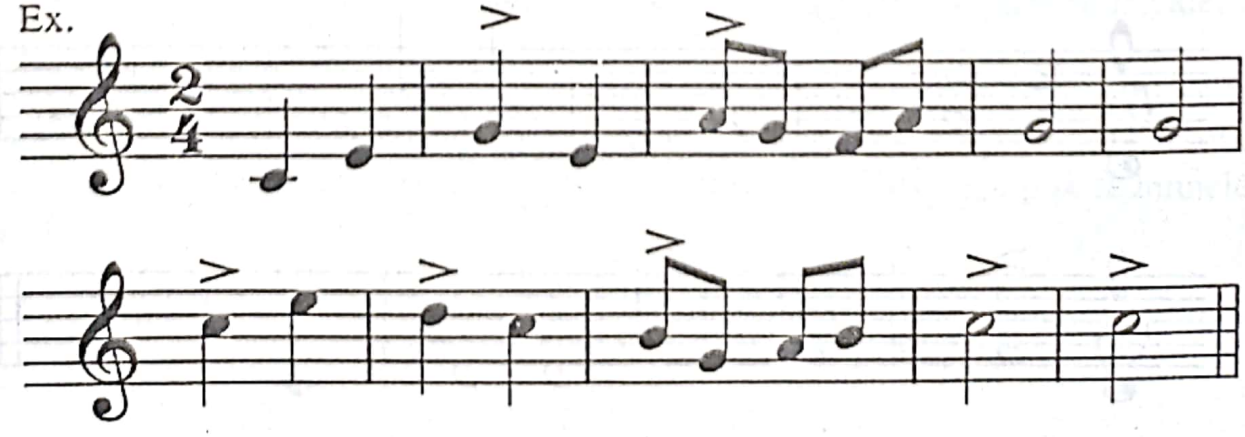
Dăm mai jos variantele acestei măsuri.



Măsura de 2/4

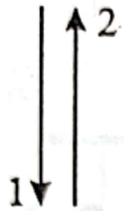
În această măsură unitatea de timp este pătrimea. Adică la un timp vom cânta o pătrime, sau alte valori de note care totalizează o pătrime.

Ex.



Scanned with CamScanner

Şi aici timpul accentuat este timpul întâi, iar cel neaccentuat este timpul al doilea şi se taxează astfel:



Se mai numeşte şi măsură simplă binară.

Măsura de 2/8

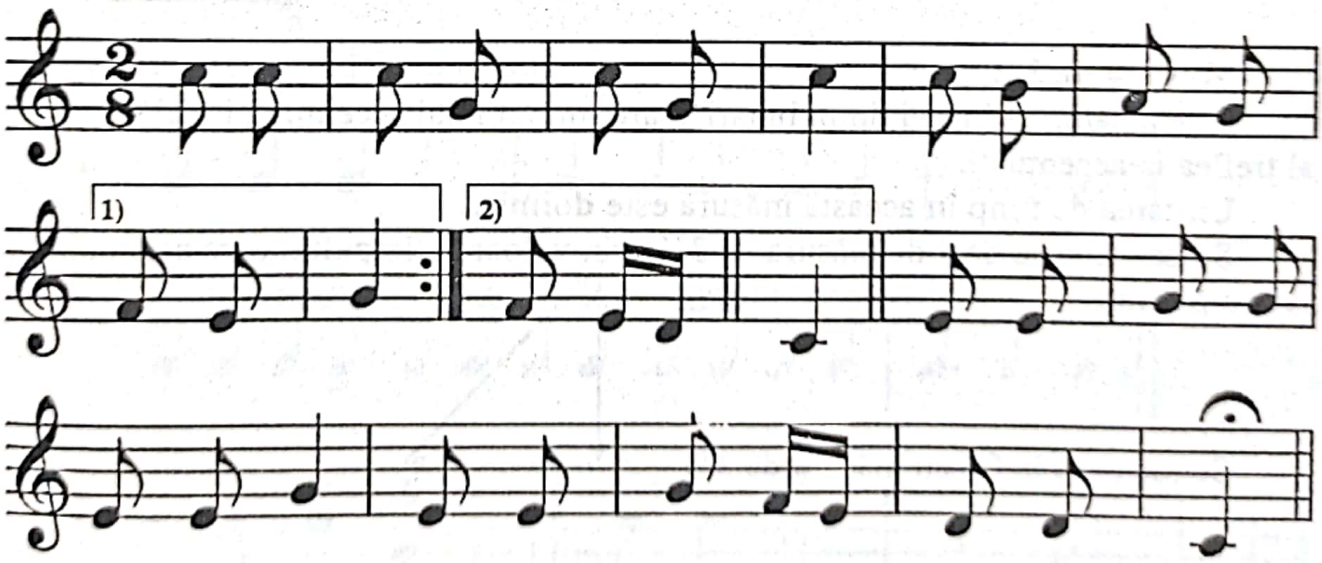
Aici unitatea de timp este optimea, adică la un timp vom cânta o optime sau alte valori care totalizează o optime.

Primul timp este accentuat, iar al doilea timp este neaccentuat.

Tehnica tactării măsurii de 2/8 este aceeaşi ca la măsura de 2/4, adică:

Toate celelalte măsuri, de 2/16; 2/32; 2/64, se tactează (dirijează) la fel cu cele prezentate mai sus, cu deosebirea că valorile de note (numitorul) sunt:

şaisprezecimi ( ); treizecidoimi ( ) şaizecipătrimi ( ) .



Măsura de 3/1

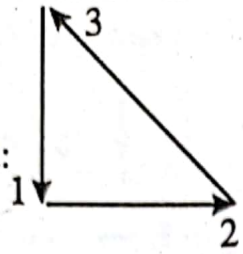
Şi măsura de 3/1 este alcătuită din trei timpi binari.

Unitatea de timp în această măsură este **nota întreagă** şi are timpul întâi accentuat, iar al doilea şi al treilea, neaccentuaţi.

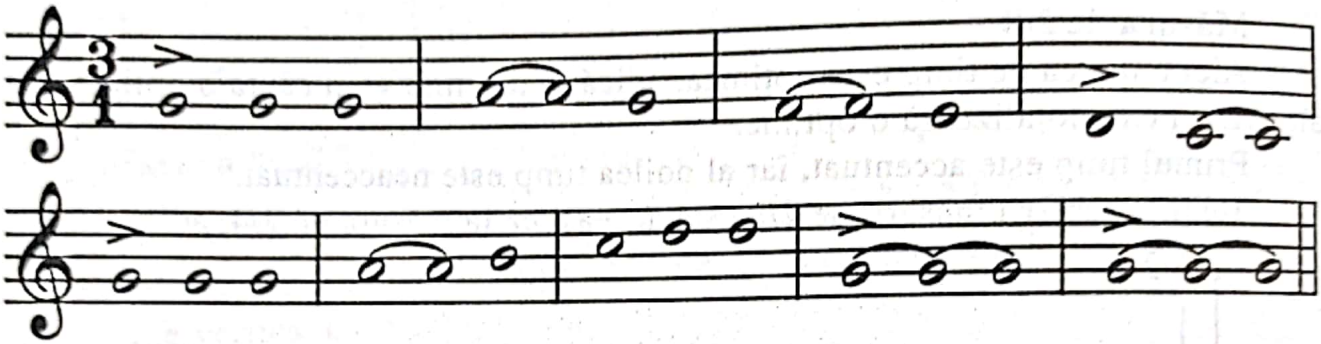
Scanned with CamScanner

Tehnica tactării măsurii este aceeaşi.

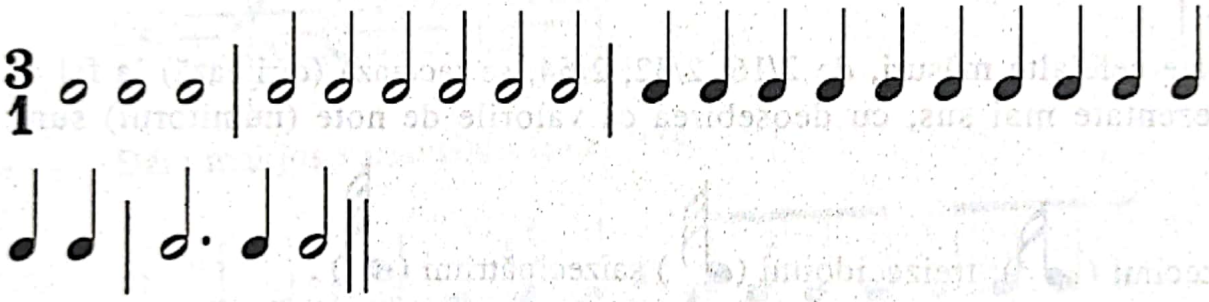
Adică:



Ex.



Variantele măsurii sunt:



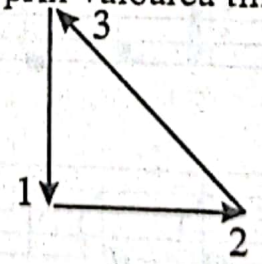
Măsura de 3/2

Este alcătuită din trei timpi binari şi are timpul întâi accentuat, iar al doilea şi al treilea neaccentuaţi.

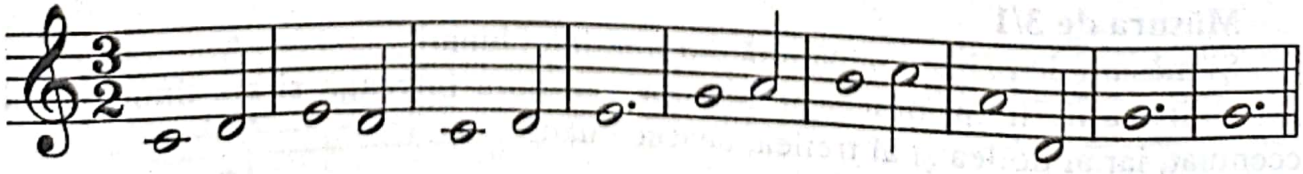
Unitatea de timp în această măsură este **doimea.**

Se deosebeşte deci de măsura de 3/4 prin valoarea timpului, care este doime, iar nu pătrime.

Se tactează la fel cu măsura de 3/4

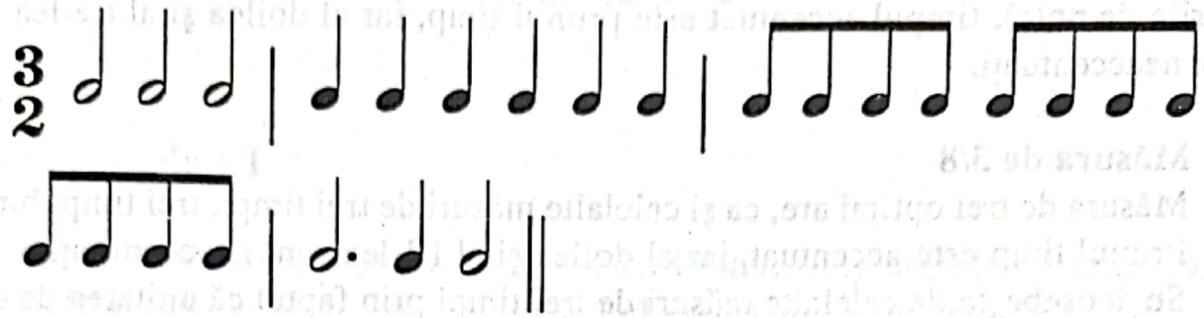


Ex.



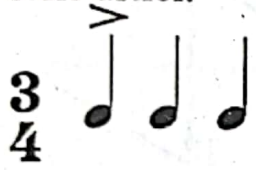
Scanned with CamScanner

Variantele măsurii sunt:



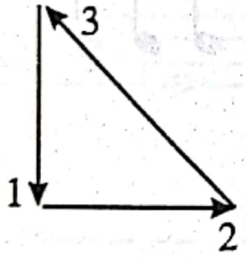
Măsurile de trei timpi 3/4

Grupul alcătuit din valori de note şi pauze ce formează trei timpi, cu valoare de pătrime pentru fiecare timp, se numeşte măsură de trei timpi sau de trei pătrimi şi se scrie astfel:

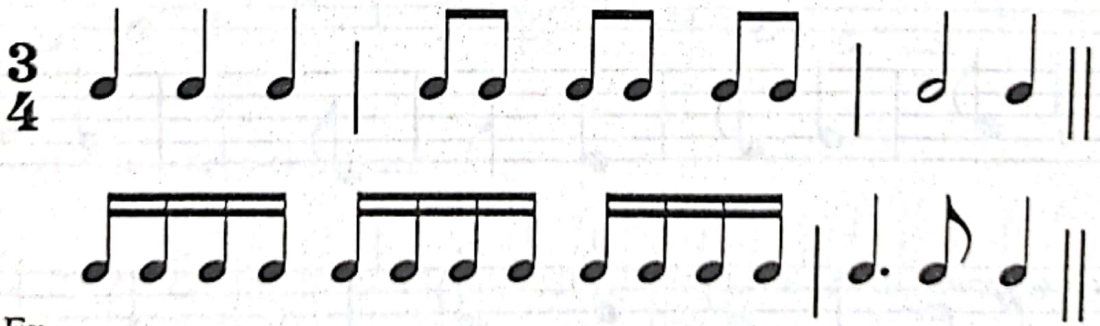


Numărătorul măsurii arată că este formată din trei timpi, iar numitorul arată că durata unui timp este de o pătrime.

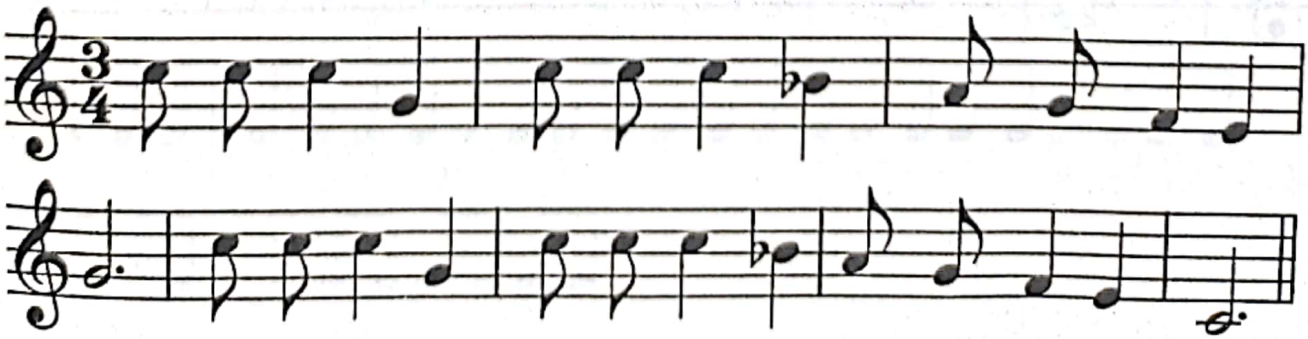
Deci, unitatea de timp în această măsură este pătrimea şi se tactează astfel:



Variantele acestei măsuri sunt:



Ex.



Scanned with CamScanner

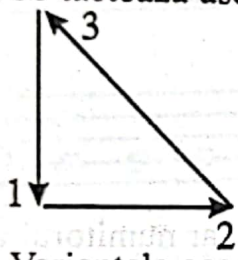
Şi în această măsură, care este alcătuită din trei timpi binari (care împart în două valorile de note), timpul accentuat este primul timp, iar al doilea şi al treilea sunt timpi neaccentuaţi.

Măsura de 3/8

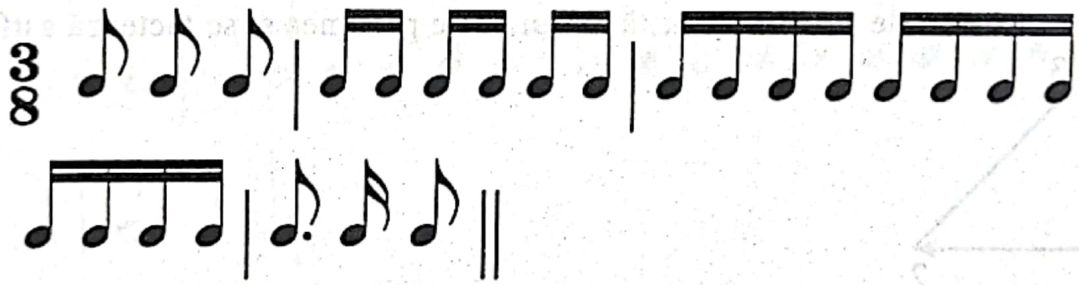
Măsura de trei optimi are, ca şi celelalte măsuri de trei timpi, trei timpi binari. Primul timp este accentuat, iar al doilea şi al III-lea sunt neaccentuaţi.

Se deosebeşte de celelalte măsuri de trei timpi prin faptul că unitatea de timp este optime. Deci fiecare timp din această măsură este reprezentat printr-o optime sau prin valori de note a căror durată este egală cu o optime.

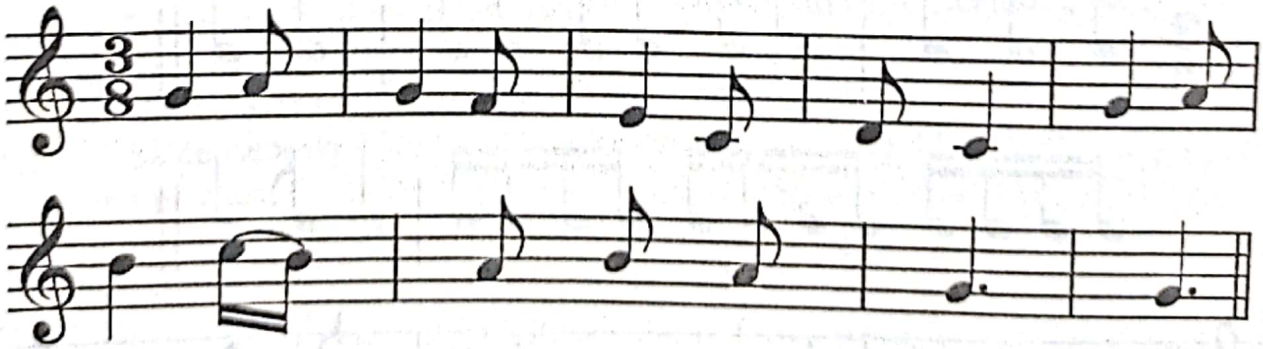
Se tactează asemenea măsurilor de trei timpi.



Variantele acestei măsuri sunt:



Ex.



Scanned with CamScanner

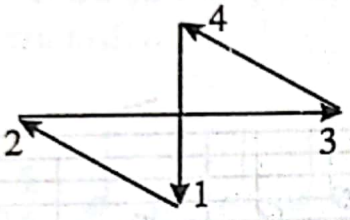
CURS 4

Măsura de 4/1

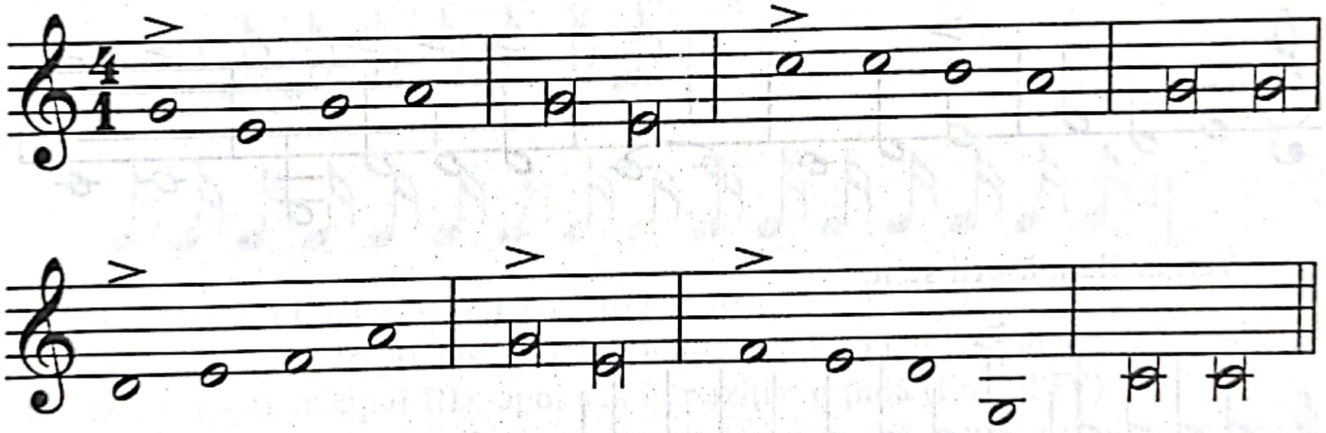
Această măsură are patru timpi binari. Primul timp are accent principal, al treilea are accent secundar, iar al II-lea şi al IV-lea sunt timpi neaccentuaţi.

Unitatea de timp în această măsură este **nota întreagă.**

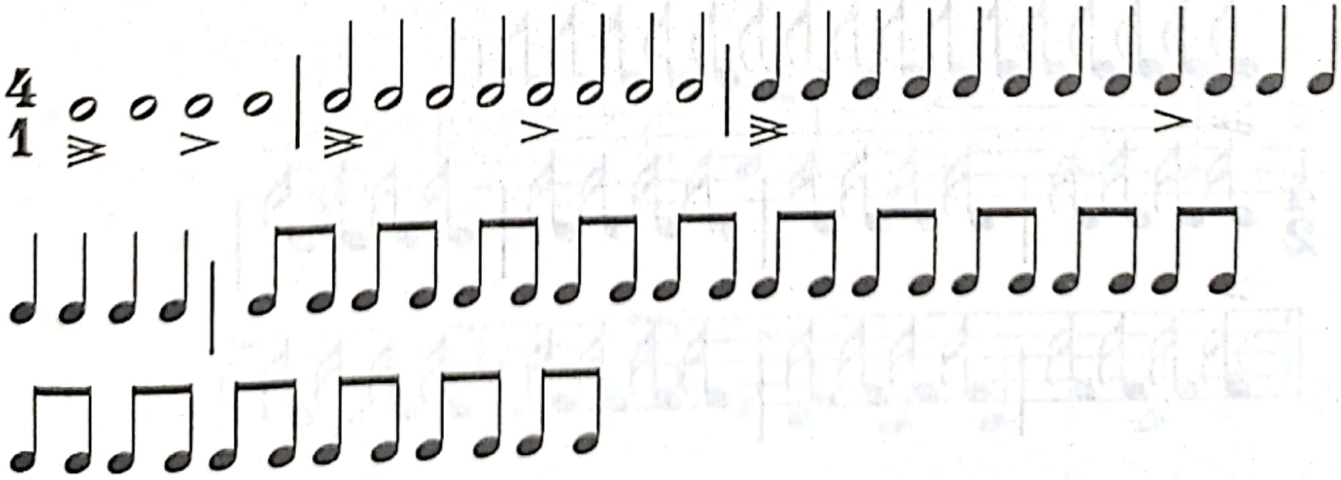
Tehnica tactării acestei măsuri este aceeaşi ca la măsurile 4/4; 4/8; 4/2.



Ex.



Variantele acestei măsuri:



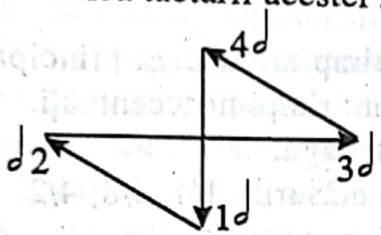
Scanned with CamScanner

Măsura de 4/2

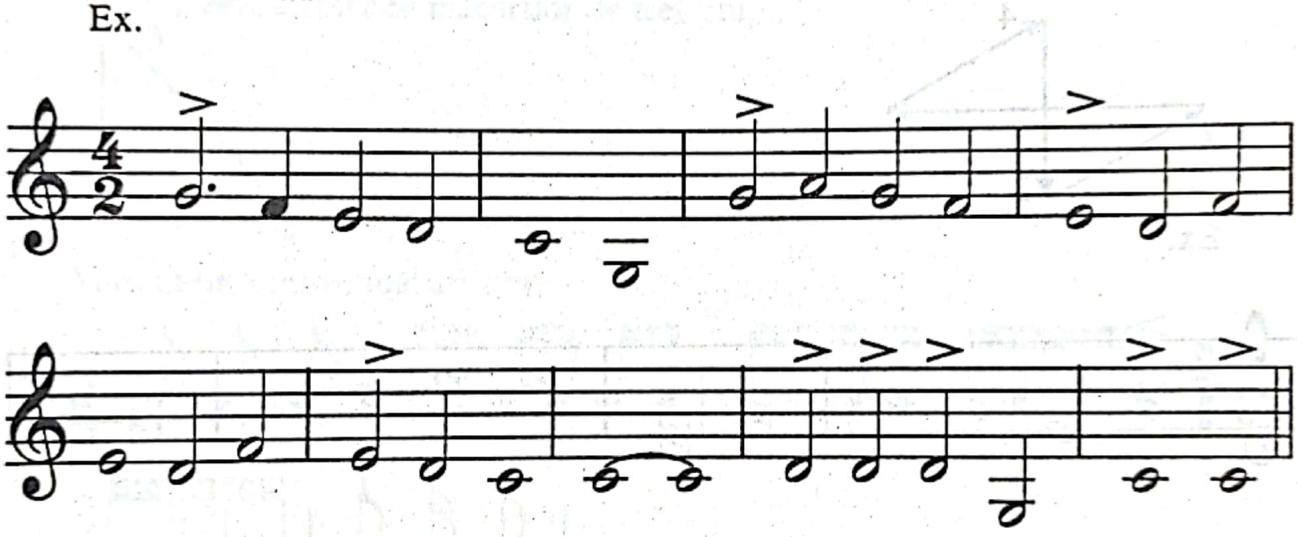
Măsura de patru doimi are patru timpi binari. Primul timp are accent principal, al treilea are accent secundar, iar al doilea şi al patrulea sunt timpi neaccentuaţi.

Unitatea de timp în această măsură este **doimea.**

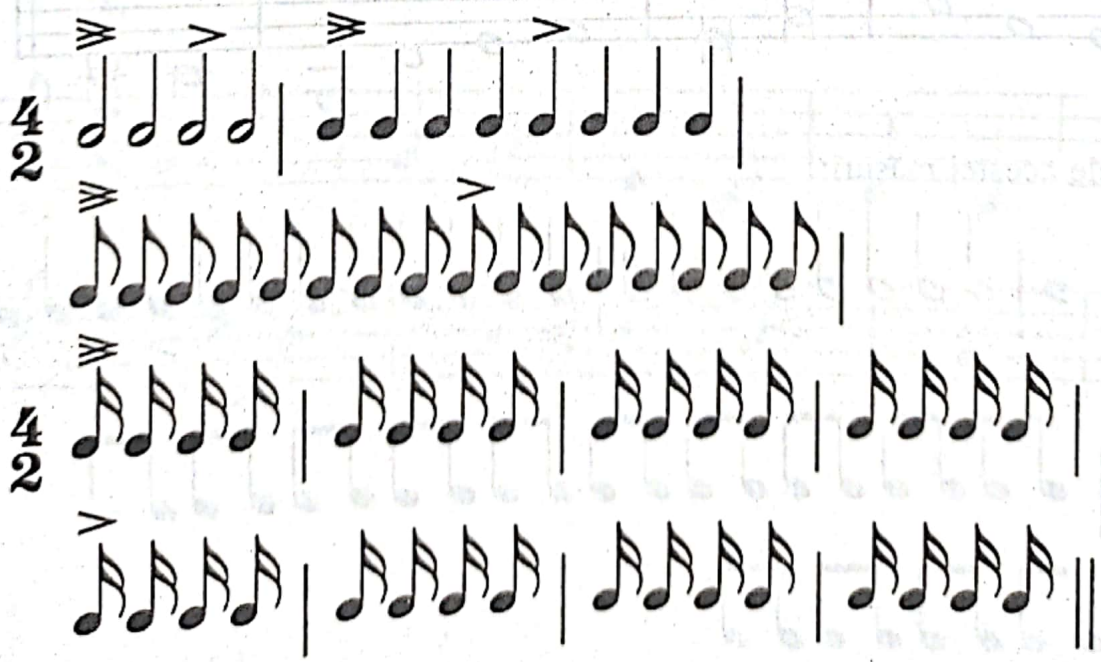
Tehnica tactării acestei măsuri este aceeaşi ca în măsurile de 4/4 sau 4/8.



Ex.



Variantele măsurii sunt:



Scanned with CamScanner

Măsura de 4/4

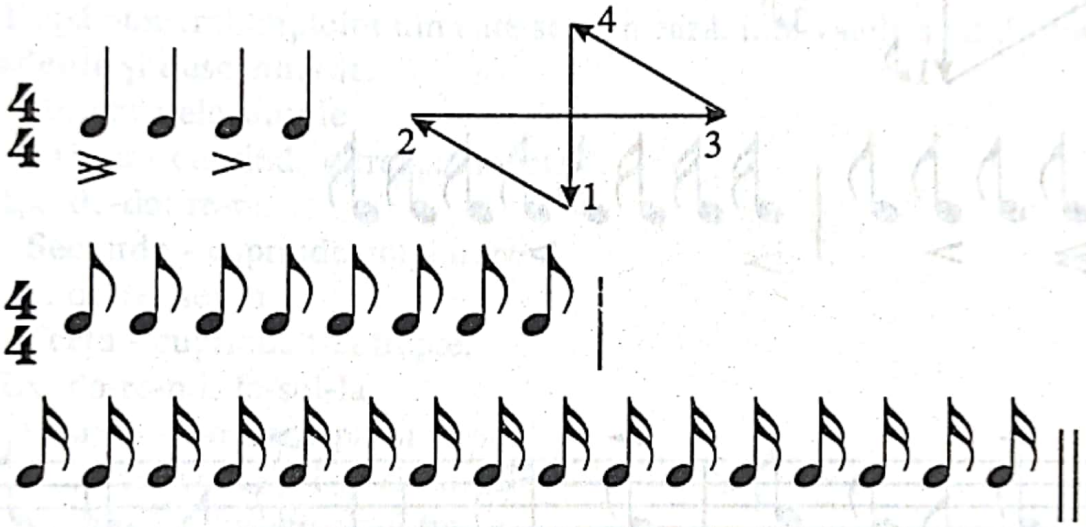
Măsura de patru pătrimi este alcătuită din grupe de câte 4 pătrimi cu pauzele respective. Fiecare timp este alcătuit dintr-o pătrime, sau alte valori care totalizează o pătrime.

Primul timp are accent principal, al treilea timp accent secundar, iar timpii II şi IV sunt neaccentuaţi.

Numărătorul arată numărul timpilor, iar numitorul arată durata acestora.

Ex. $\frac{4}{4}$

Pentru că este o măsură de doi timpi accentuaţi, măsura este compusă şi se tactează astfel:

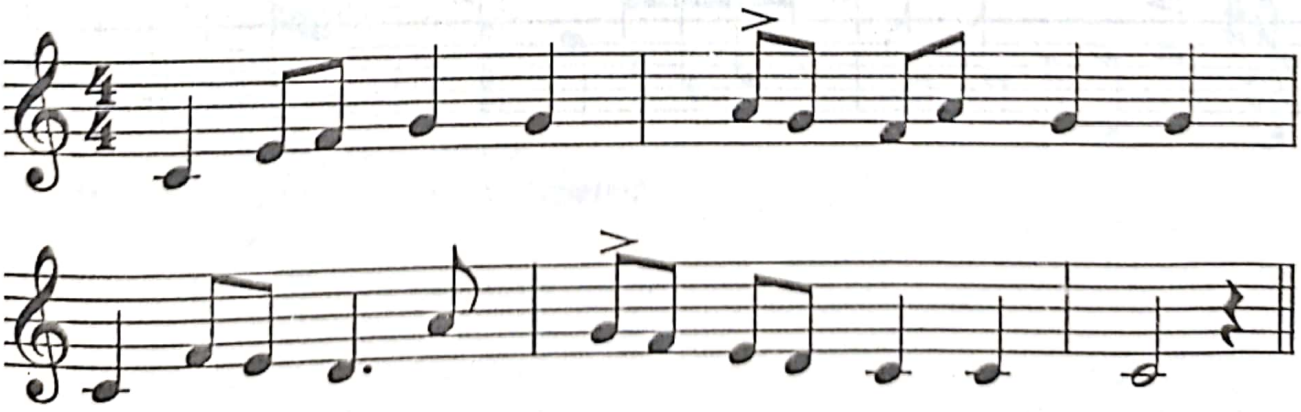


Tehnica tactării măsurii este următoarea:

Din poziţia de drepţi, lăsăm braţul în jos (timpul 1), îl ducem la stânga (timpul II), către dreapta (timpul III), apoi sus în poziţia iniţială (timpul IV).

Măsura este arătată la începutul melodiei aşa: 4/4 sau C sau 4 sau cifra 4 aşezată între linia a II-a şi a IV-a a portativului simplu.

Ex.



Scanned with CamScanner

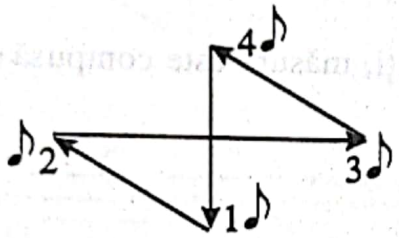
Măsura de 4/8

Măsura de patru optimi este asemenea măsurii de patru pătrimi şi are patru timpi binari.

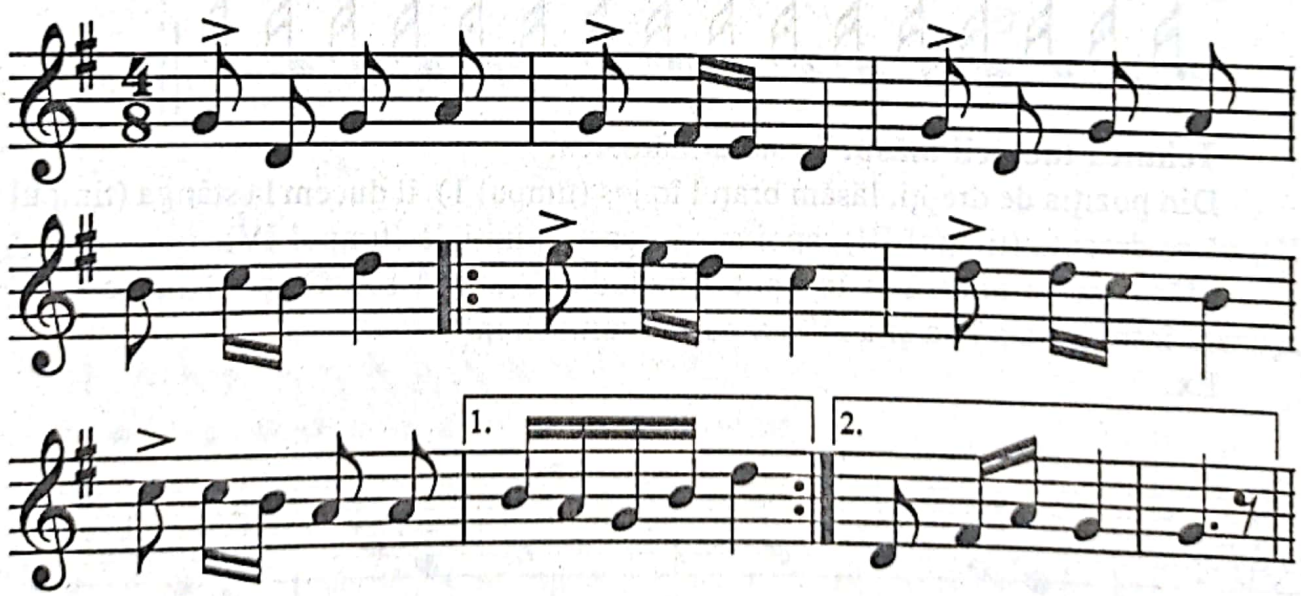
Primul timp are accent principal, al treilea timp are accent secundar, al doilea şi al patrulea sunt timpi neaccentuaţi.

Unitatea de timp în această măsură este **optimea**, adică la un timp vom cânta o optime sau alte valori care totalizează o optime.

Tehnica tactării acestei măsuri este aceeaşi ca în măsura de 4/4.



Ex.



Scanned with CamScanner

CURS 5

I. Intervalele muzicale

Raportul de înălţime dintre două sunete (trepte) alăturate cu numiri diferite poartă numele de interval.

Intervalele sunt de mai multe feluri:

1. simple şi compuse;
2. melodice şi armonice;
3. diatonice şi cromatice;
4. consonante şi disonante.

După numărul treptelor din care se formează, intervalele sunt de două feluri; **ascendente şi descendente.**

I. Intervalele simple

- **Prima** - cuprinde o treaptă repetată.

Ex. do-do; re-re.

- **Secunda** - cuprinde două trepte.

Ex. do-re; sol-la.

- **Terţa** - cuprinde trei trepte.

Ex. do-re-mi; fa-sol-la.

- **Cvarta** - cuprinde patru trepte.

Ex. do-re-mi-fa; sol-la-si-do.

- **Cvinta** - cuprinde cinci trepte.

Ex. do-re-mi-fa-sol; la-sol-fa-mi-re.

- **Sexta** - cuprinde şase trepte.

Ex. do-re-mi-fa-sol-la;
Fa-sol-la-si-do-re.

- **Septima** - cuprinde şapte trepte.

Ex. do-re-mi-fa-sol-la-si;
Do-si-la-sol-fa-mi-re.

- **Octava** - cuprinde opt trepte.

Ex. Do-Do^1 sau Re-Re^1.

II. Conţinutul intervalelor

Prima - cuprinde o treaptă repetată .

Ex. do-do;re-re.

Secunda mare - 1 ton - do-re
mică - 1 ST - mi-fa.

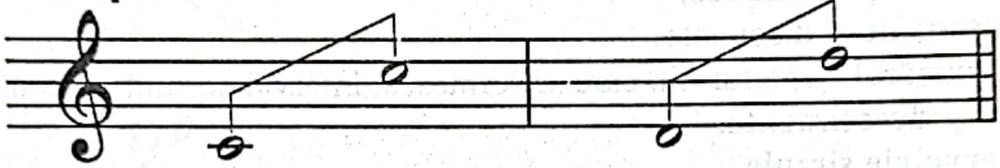
Terţa mare - 2 T - do-mi
mică - 1 T 1 ST re-fa

Scanned with CamScanner

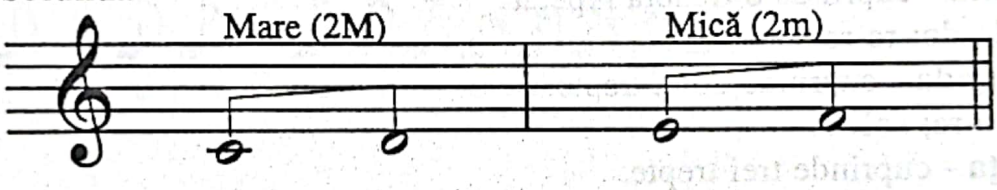
Cvarta perfectă - 2 T 1 ST - do-fa
mărită 3 Tonuri - fa-si
Cvinta perfectă - 3 T 1 ST - do-sol
micşorată - 3 T - do-sol bemol
Sexta mare 4 T 1^{ST} - do-la
mică 3T 2 ST - mi-do.
Septima mare 5 T 1 ST - do-si
mică 4 T 2 ST -re-do

I. Reprezentarea grafică a intervalelor simple

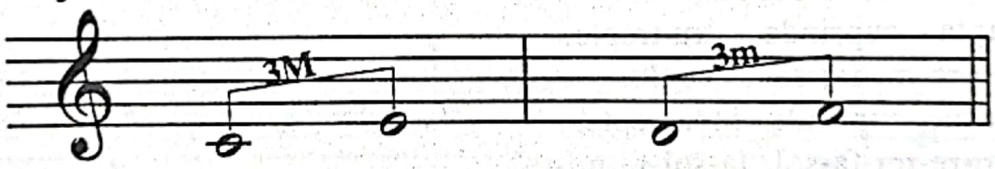
Prima perfectă



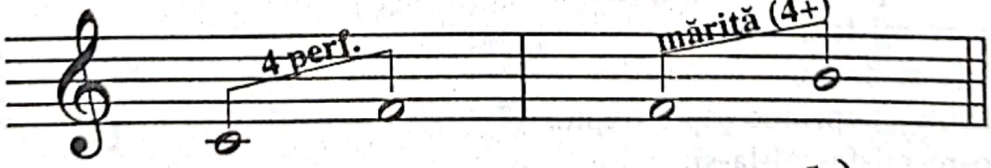
Secunda



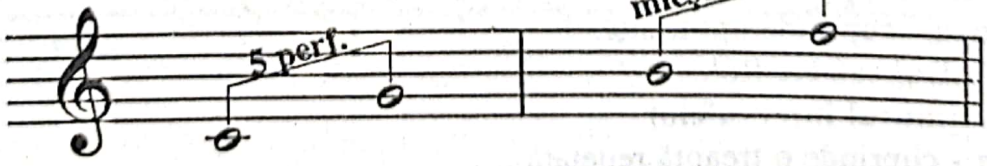
Terţa



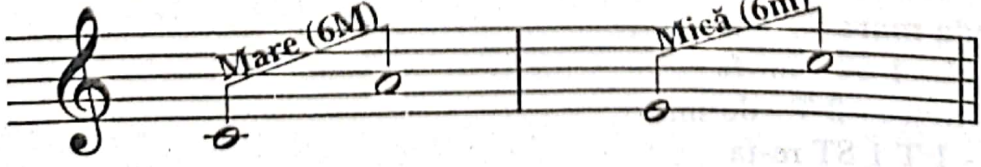
Cvarta



Cvinta

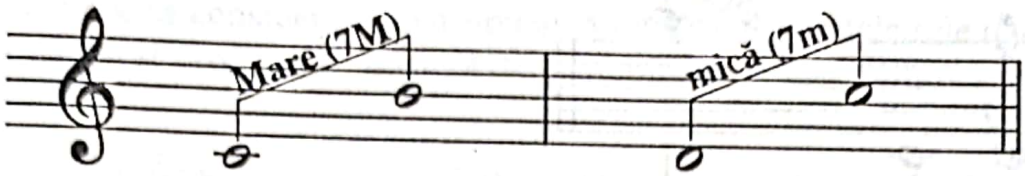


Sexta

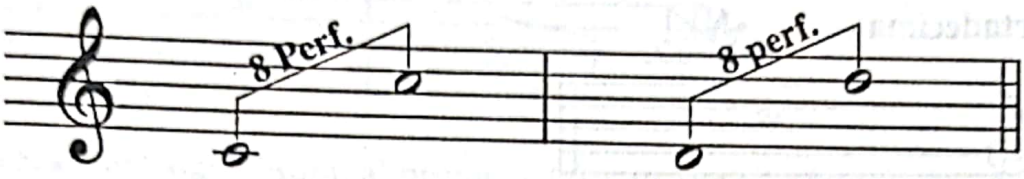


Scanned with CamScanner

Septima



Octava



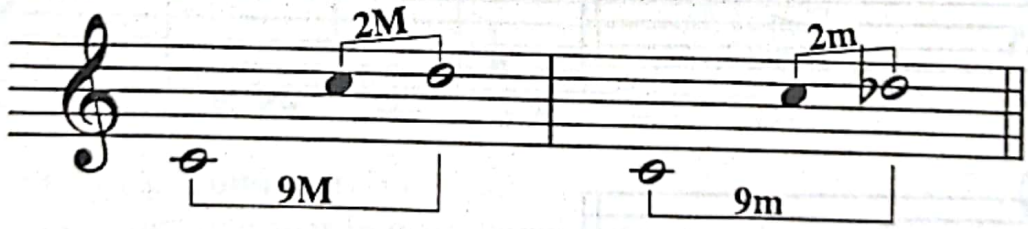
II. Intervale compuse

Intervalele compuse se obţin dintr-un interval simplu adăugat la cel de octavă. În acest caz intervalele poartă următoarele denumiri:

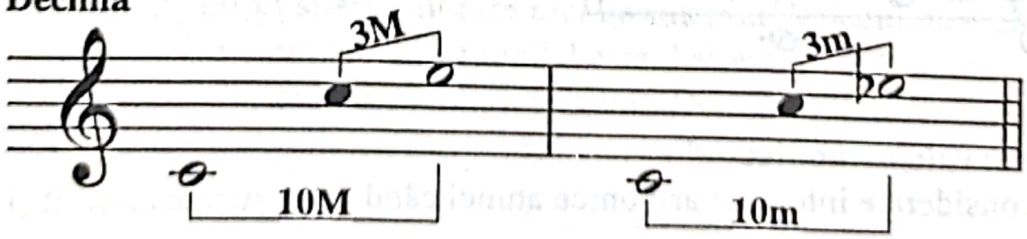
1. nona - secunda peste octavă
2. decima - terţa peste octavă
3. undecima - cvarta peste octavă
4. duodecima - cvinta peste octavă
5. terţiadecima - sexta peste octavă
6. cvartadecima - septima peste octavă
7. cvintadecima - octava peste octavă (dublă octavă)

Reprezentarea grafică a intervalelor compuse

Nona

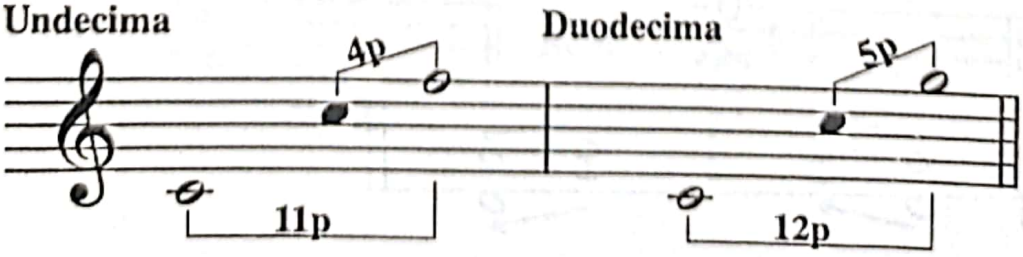


Decima



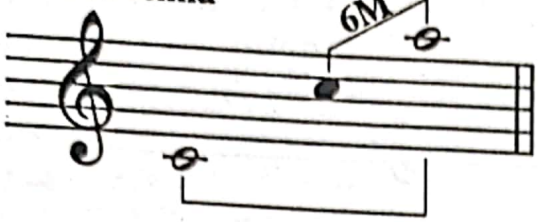
Undecima

Duodecima

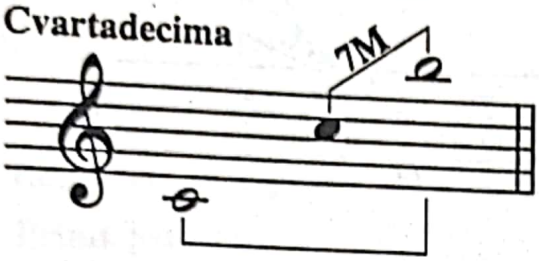


Scanned with CamScanner

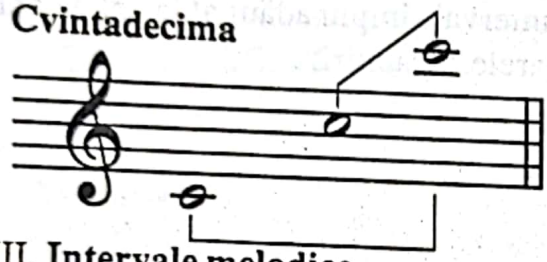
Tertiadecima



Cvartadecima



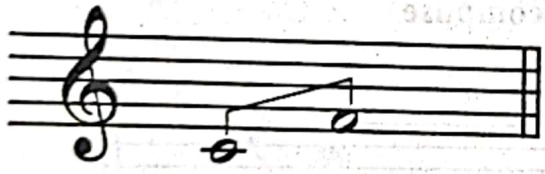
Cvintadecima

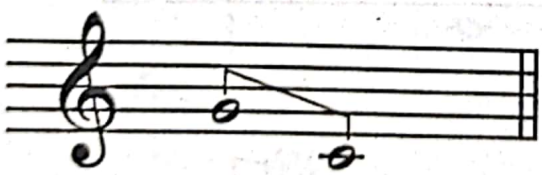


III. Intervale melodice

Sunt considerate intervale melodice două sunete care sunt emise şi se aud succesiv. Ele sunt ascendente şi descendente.

Ex.

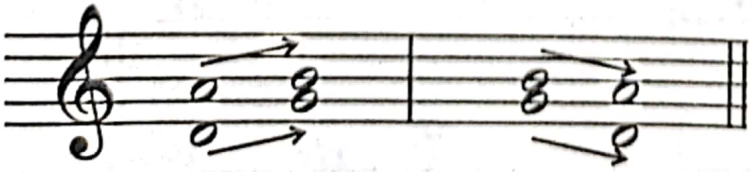




IV. Intervale armonice

Sunt considerate intervale armonice atunci când două sunete se emit şi se aud simultan.

Ex.

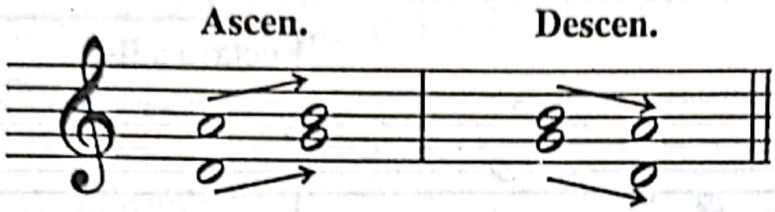


Scanned with CamScanner

V. Intervale consonante şi disonante

Un interval se consideră a fi consonant atunci când sunetele sale componente se aud simultan şi produc o atmosferă de contopire şi legare reciprocă.

Ex.

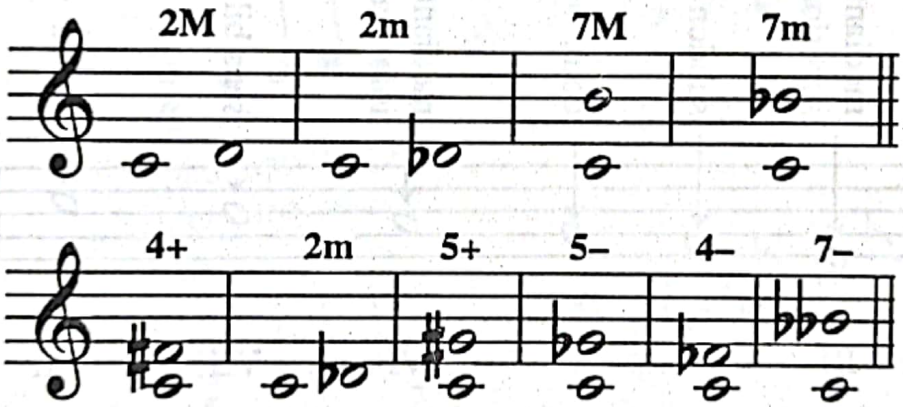


Intervale consonate sunt: a) prima, octava, cvarta şi cvinta perfectă. b) Terţele mari şi mici.

Intervalele disonante sunt acele intervale ale căror sunete componente auzite simultan crează o atmosferă de respingere reciprocă.

Ca intervale disonante sunt considerate următoarele: secundele mari şi mici, septimele mari şi mici, mărite şi micşorate.

Ex.



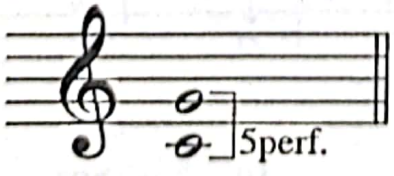
VI. Intervale cromatice

Intervale cromatice apar în cadrul unui sistem tonal sau modal.

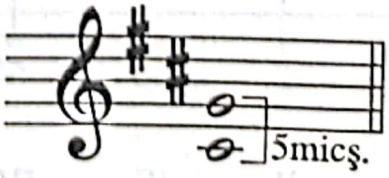
Dacă în cadrul acelui sistem nu este nici un interval de secundă mărită, sextă mică etc., atunci acel sistem tonal sau modal este diatonic.

Aşa, spre exemplu, cvinta perfectă în gama Do major este un interval diatonic, pe când în gama Re major, Re bemol major, Sol bemol major, este interval cromatic.

Ex. DoM



ReM

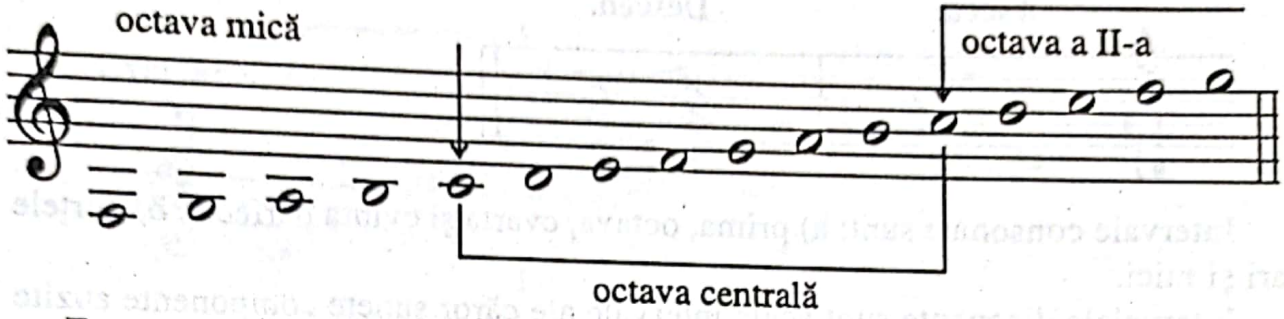


Scanned with CamScanner

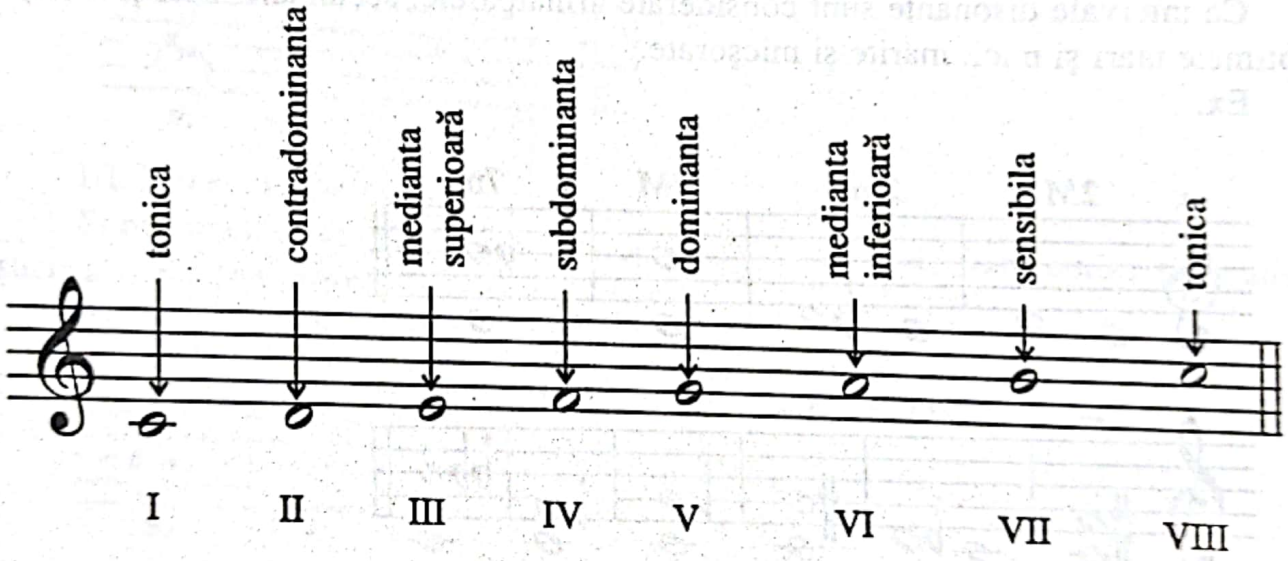
Sunetele din octave

Scara muzicală generală este alcătuită din sunete cu frecvenţe grupate în 9 octave: subcontraoctavă, contraoctavă, octava mare, octava mică, octava[1], octava[2], octava[3], octava[4], octava[5].

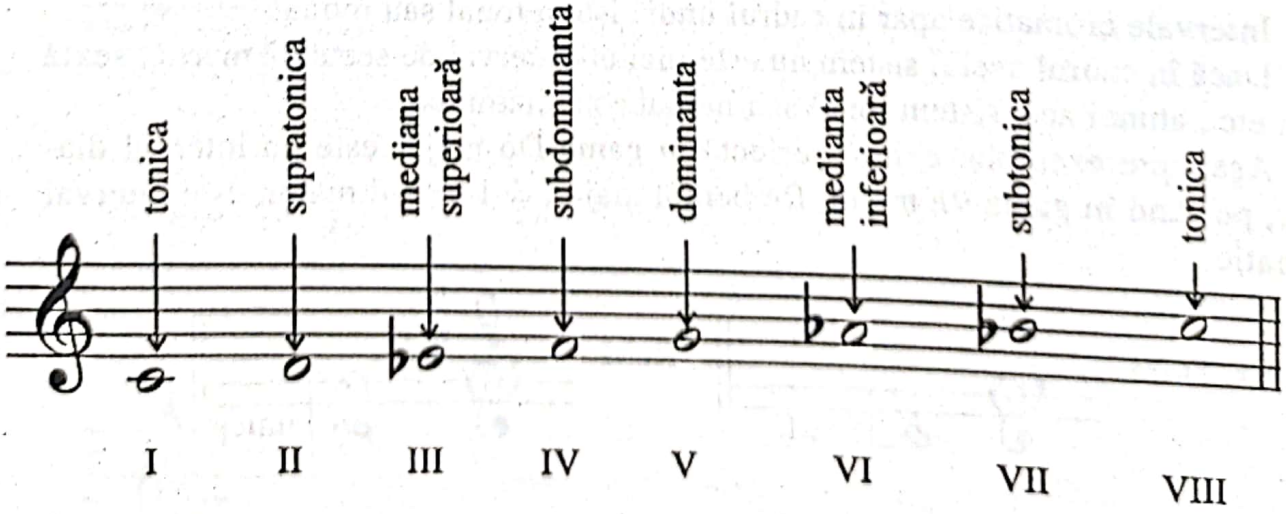
În practica muzicală vocală se folosesc octavele:



Funcţiile treptelor în tonalitatea majoră naturală



Funcţiile treptelor în tonalitatea minoră naturală pe tonica do



Scanned with CamScanner

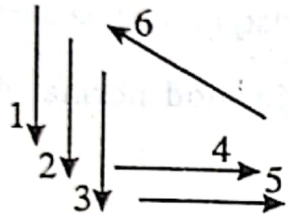
CURS 6

Măsurile de 6 timpi

Măsurile de 6 timpi se obţin prin asocierea a două măsuri simple ternare şi au două accente: unul principal pe primul timp şi altul secundar, pe al patrulea timp.

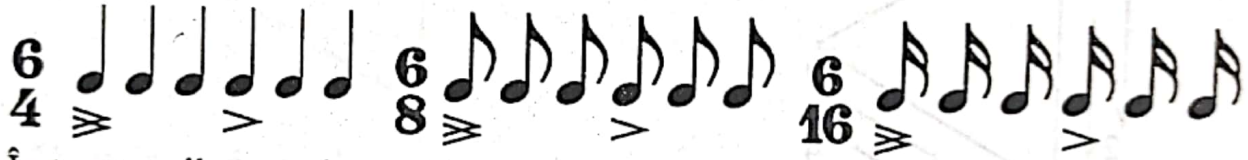
Tactarea măsurilor de 6 timpi

În tempourile lente şi foarte lente, tactarea se face după următoarea schemă:



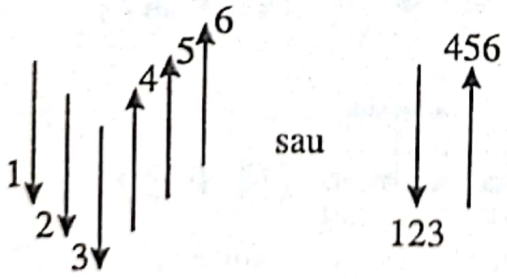
Măsurile de 6 timpi sunt: 6/4; 6/8; 6/16

Ex.



În tempourile repezi, ca: Allegro, Allegretto, presto etc., măsurile de 6 timpi se bat concentrat.

Ex.



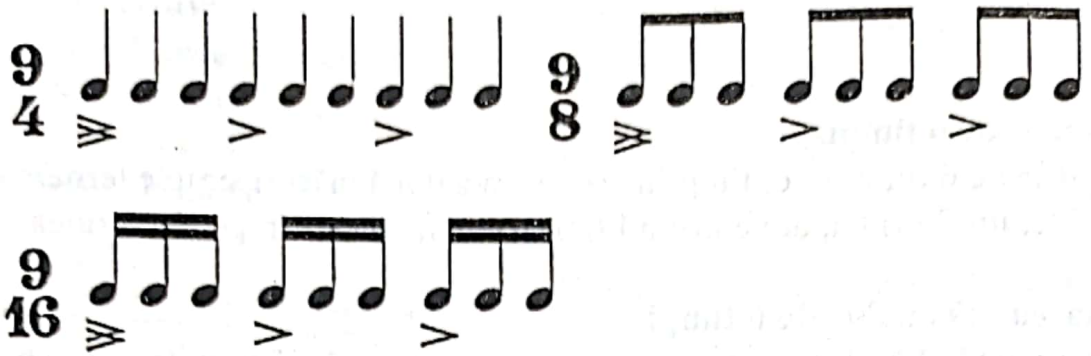
sau

Măsurile de 9 timpi

Măsurile de 9 timpi se obţin prin contopirea a trei măsuri simple ternare şi au trei accente metrice: accent principal pe primul timp şi accent secundar pe timpii 4 şi 7.

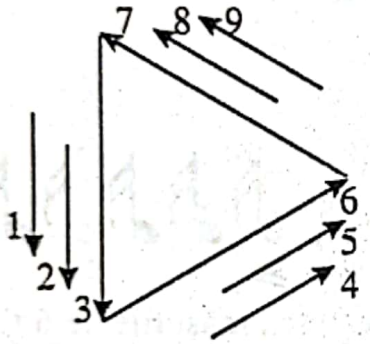
Scanned with CamScanner

Aceste măsuri sunt:

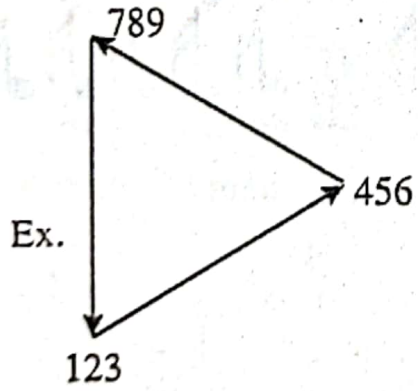


Tehnica tactării măsurii de 9 timpi

În tempourile lente şi foarte lente tactarea se face în mod normal după următoarea schemă:



În tempourile repezi şi moderate măsurile de nouă timpi se tactează concentrat:



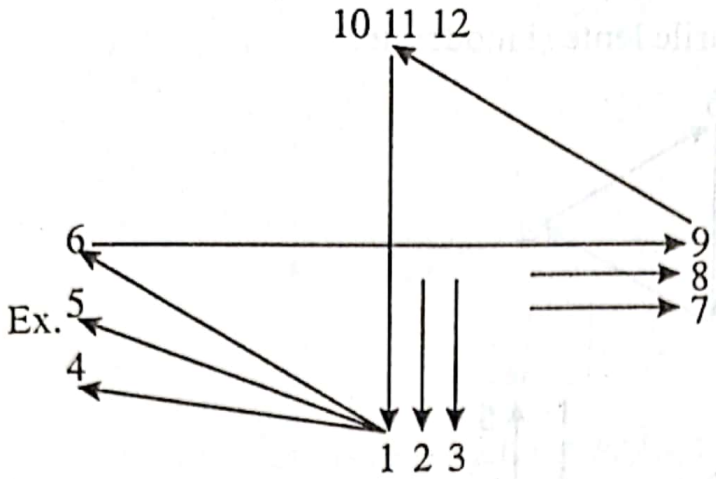
Măsurile de 12 timpi

Măsurile de 12 timpi rezultă din cumularea a patru măsuri simple ternare şi au un accent principal pe primul timp şi trei accente secundare pe timpii: 4, 7 şi 10.

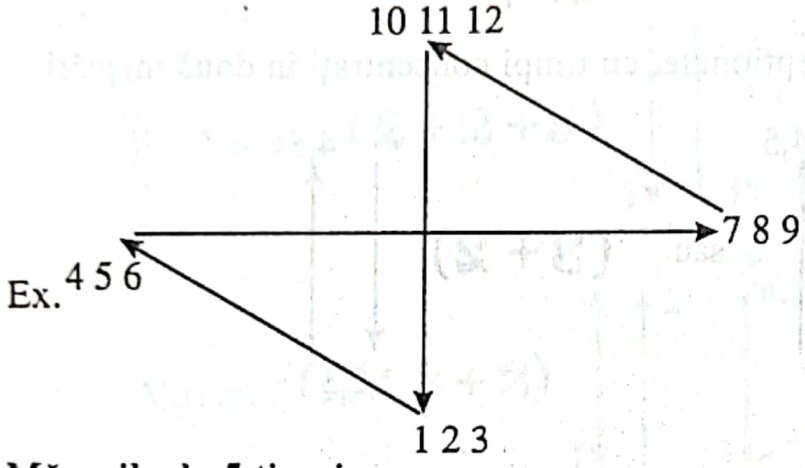
Tactarea măsurilor de 12 timpi se face în funcţie de tempo şi există două scheme.

În tempourile lente şi foarte lente se pratică o tactare normală, adică toţi timpii:

Scanned with CamScanner



În tempourile moderate şi repezi, ca Andante, Allegro, Allegretto, Presto etc., tactarea se face în patru mişcări cu timpi concentraţi:

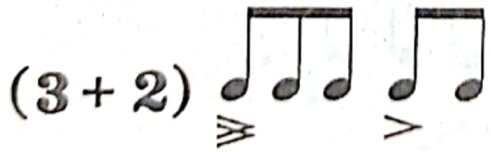


Măsurile de 5 timpi

Măsurile de 5 timpi se alcătuiesc din două măsuri simple, una de metru binar şi alta de metru ternar şi au două accente - un accent principal pe timpul întâi şi un accent secundar pe timpul al treilea sau al patrulea, depinde de ordinea în care se succed măsurile simple componente.

sau

Ex.



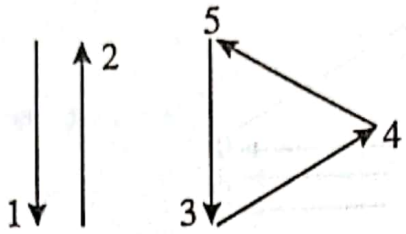
Tactarea acestor timpi este în funcţie de tempo. Astfel în tempourile rare şi moderate tactarea se face în cadenţă extinsă, fapt ce ne permite să sesizăm toţi timpii măsurilor componente, atât la cele binare, cât şi la cele ternare.

În tempourile repezi şi foarte repezi, ca: Allegro, Allegretto, Presto etc. nu se mai sesizează timpii măsurilor componente, din cauza vitezei, ci numai metri componenţi ai măsurilor (binare şi ternare).

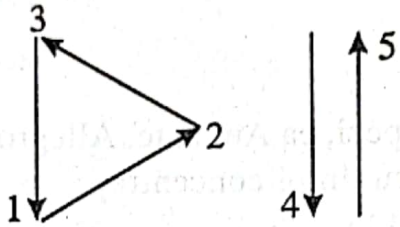
Scanned with CamScanner

I. Tactarea normală, în tempourile lente şi moderate.

Ex.(2 + 3)

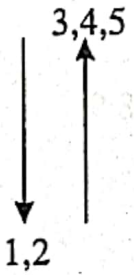


Sau (3 + 2)

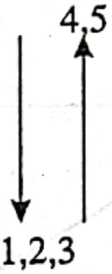


II. Schema tactării excepţionale, cu timpi concentraţi în două mişcări.

Ex. (2 + 3)



sau (3 + 2)



Măsurile de 7 timpi

Măsurile de 7 timpi sunt alcătuite din trei măsuri simple, una de metru ternar şi două de metru binar şi au trei accente: un accent principal pe primul timp şi două accente secundare pe timpii cu care încep măsurile simple componente. În tempourile rare şi moderate, distribuţia metrică este următoarea:

$\frac{7}{8}$(2+2+3)

sau

(2+3+2)

sau

(3+2+2)

sau

În tempourile repezi şi foarte repezi, unde concentrarea timpilor se face în trei impulsuri, distribuţia metrică este următoarea:

Scanned with CamScanner

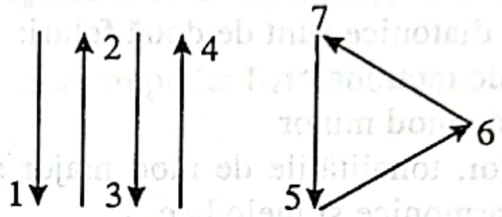
$\frac{7}{8}(2+2+3)$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ sau $(2+3+2)$ ♩ ♩. ♩ sau

$(3+2+2)$ ♩. ♩ ♩

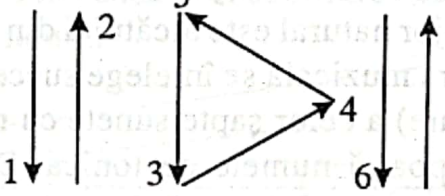
Şi la aceste măsuri tactarea se face în funcţie de tempo.

Astfel, în tempourile lente şi foarte lente tactarea se face cu toţi timpii şi poartă numele de tactare normală.

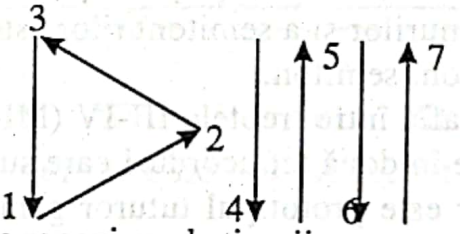
Ex. Varianta $(2+2+3)$



Varianta $(2+3+2)$

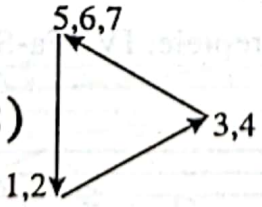


Varianta $(3+2+2)$

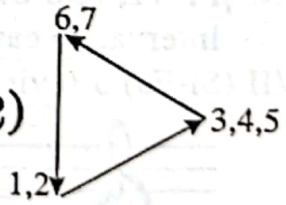


În tempourile repezi şi foarte repezi, unde timpii sunt concentraţi în trei mişcări, schemele sunt următoarele:

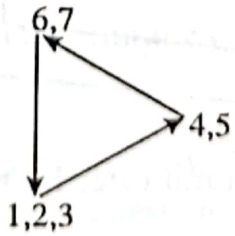
Varianta $(2+2+3)$



Varianta $(2+3+2)$



Varianta $(3+2+2)$



Scanned with CamScanner

CURS 7

Sistemul tonal diatonic

Prin sistemul tonal diatonic se înţelege un ansamblu de principii ce tratează tonalităţile care folosesc organizarea diatonică a materialului sonor.

Principiile diatonismului tonal şi ale cromatismului stau la baza întregii creaţii muzicale şi servesc la interpretarea teoretică şi estetică a tonalităţii.

Tonalităţile diatonice sunt de două feluri:

- tonalităţi de mod major;
- tonalităţi de mod minor

La rândul lor, tonalităţile de mod major şi cele de mod minor sunt de trei feluri: naturale, armonice şi melodice.

Modul major natural - Do major natural

Gama modului major natural este alcătuită din cinci tonuri şi două semitonuri.

Prin gamă sau scară muzicală se înţelege succesiunea ascendentă (suitoare) şi descendentă (coborâtoare) a celor şapte sunete cu repeterea primului la octavă.

Sunetul treptei I poartă numele de tonică. Denumirea gamei se face după numele tonicii şi al intervalului de terţă de pe tonică. Structura gamei Do major natural sau ordinea tonurilor şi a semitonurilor este următoarea: ton, ton, semiton, ton de legătură, ton, ton, semiton.

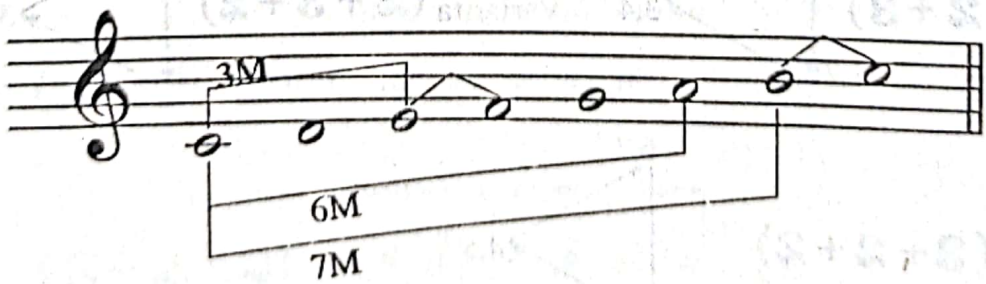
Semitonurile se află între treptele III-IV (MI-Fa) şi VII-VIII (Si-Do).

Gama se împarte în două tetracorduri care sunt identice ca structură.

Gama Do major este prototipul tuturor gamelor majore, şi deci au aceeaşi structură.

Intervalele principale se găsesc pe treptele: I-III (Do-Mi) 3M; I-VI (Do-La) 6M şi I-VII (Do-Si) 7 M.

Intervalele caracteristice se găsesc pe treptele: IV (Fa-Si) 4 (cvartă mărită) şi VII (Si-Fa) 5 (cvintă micşorată).

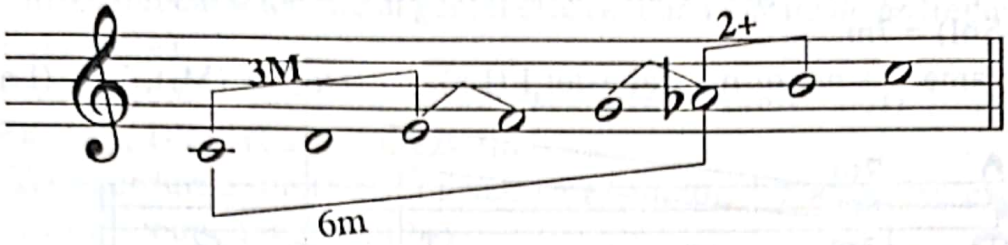


Arpegiul gamei Do major natural este: I (Do), III (Mi), V (Sol), VIII (Do).

Do major armonic

Gama acestui mod se formează prin coborârea cu un semiton a treptei a VI-a a majorului natural.

Scanned with CamScanner



Principala caracteristică a acestui mod este secunda mărită de pe treptele VI-VII (La bemol - Si) 2+ (secundă mărită).

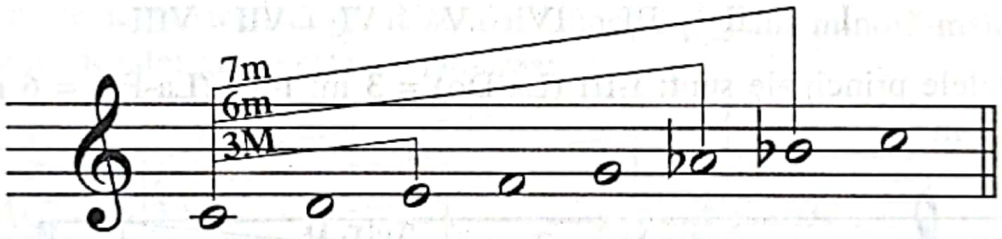
Semitonurile se găsesc între treptele: III - IV (Mi-Fa), V-VI (Sol-La bemol), VII-VIII (Si-Do).

Intervalele principale le găsim între treptele: I-III (Do-Mi) 3 M; I-VI (Do-La bemol) 7 m; I-VII (Do-Si) 7 M.

Do major melodic

Gama Do major melodic se formează prin coborârea cu un semiton a treptelor a VI-a şi a VII-a ale majorului natural.

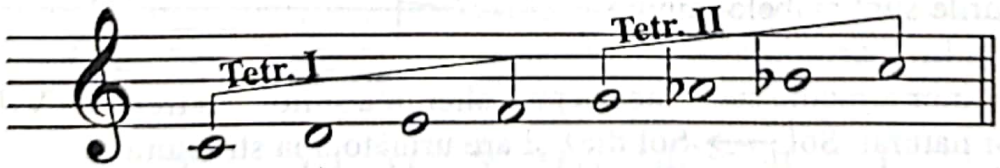
Ex.



I II III IV V VI VII VIII

Semitonurile la gama Do major melodic se găsesc între treptele: III-IV (Mi-Fa) V-VI (Sol-La bemol).

Intervalele principale se găsesc între treptele: I-III (Do-Mi), 3 M; I-VI (Do-La bemol) 6 m; I-VII (Do-Si bemol) 7 m.



I II III IV V VI VII VIII

Tetracordurile la cest mod sunt: primul este un tetracord major, iar al doilea este un tetracord minor.

Formarea gamelor minore

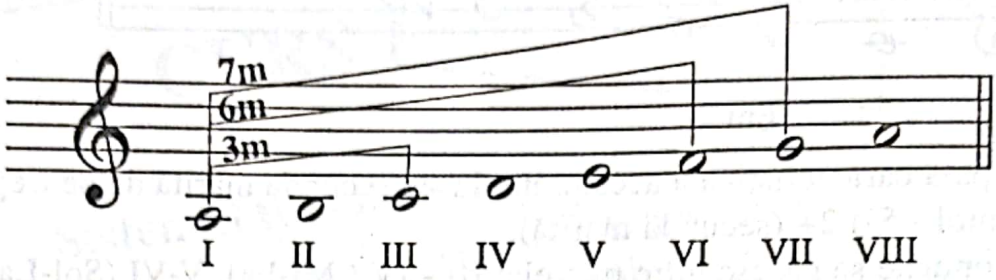
Prima gamă din seria gamelor minore relative sau paralele este gama **La minor natural**. Ea se formează coborând o terţă mică de la tonica gamei majore, sau se urcă o sextă mare de la aceeaşi tonică. Se compune din cinci tonuri şi două semitonuri. Are semitonurile între treptele: II-III (Si-Do), V-VI (Mi-Fa).

Scanned with CamScanner

Intervalele principale se găsesc între treptele: I-III (La-Do) 3 m; I-VI (La-Fa) = 6 m; I-VII (La-Sol) = 7m.

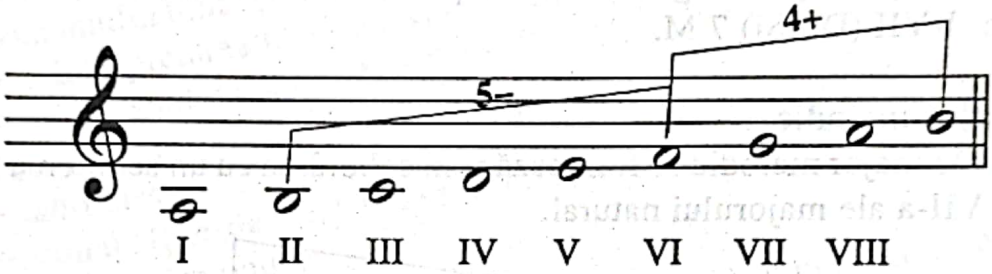
Arpegiul gamei La minor natural este: I (La), III (Do), V (Mi), VIII (La).

Ex.



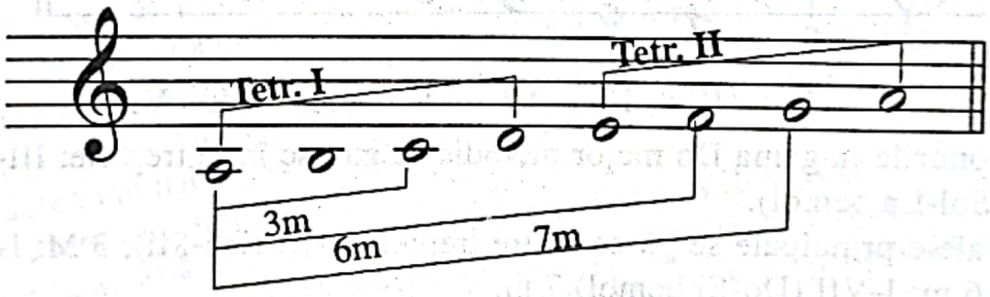
Intervalele caracteristice la această gamă se găsesc pe treptele: II (5-) = Si-Fa (cvintă micşorată); VI (4+) = Fa-Si (cvartă mărită).

Ex.



Intervalele principale sunt: I-III (La-Do) = 3 m; I-VI (La-Fa) = 6 m; I-VII (La-Sol) = 7 m.

Ex.

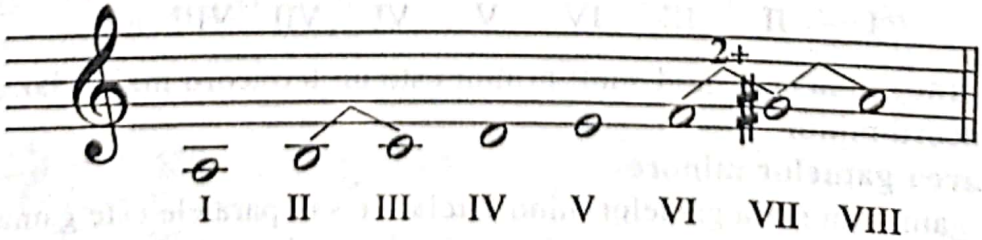


Tetracordurile sunt ambele minore.

Gama La minor armonic

Gama La minor armonic se formează prin alterarea suitoare a treptei a VII-a a gamei La minor natural. Sol ⟶ Sol diez şi are următoarea structură:

Ex.



Semitonurile se găsesc între treptele II-III (Si-Do); V-VI (Mi-Fa); VII-VIII (Sol diez - La).

Scanned with CamScanner

Intervalul caracteristic al gamei este secunda mărită de pe treptele: VI-VII (Fa-Sol diez) = (2+).

Intervalele principale se găsesc între treptele: I-III (La-Do)=3m; I-VI (La-Fa)=6m; I-VII (La-Sol diez=7M).

Tetracordurile sunt: primul tetracord minor, iar al doilea este un tetracord armonic cu secundă mărită. (2+).

La minor melodic

Această gamă se formează prin alterarea suitoare a treptelor a VI-a şi a VII-a a gamei La minor natural.

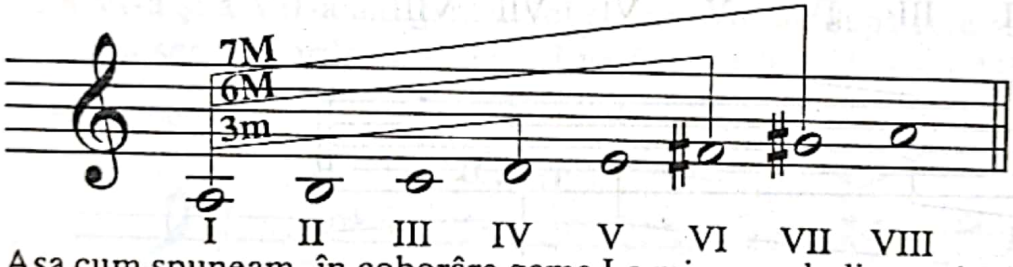
În coborâre această gamă are două variante.

Semitonurile la gama La minor melodic se găsesc între treptele: II-III (Si-Do), VII-VIII (Sol diez-La).

Intervalele principale le găsim între treptele: I-III (La-Do) = 3m; I-VI (La-Fa diez) = 6M; I-VII (La-Sol diez) = 7 M.

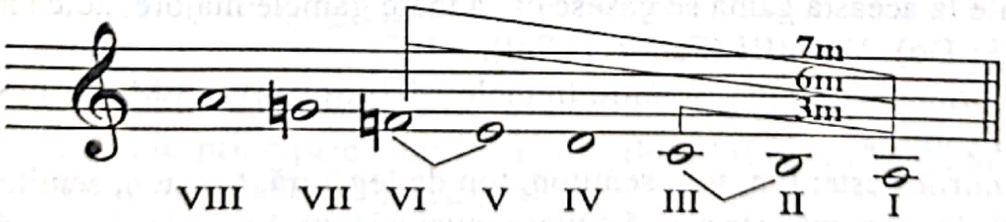
Tetracordurile acestei game sunt: primul este un tetracord minor, iar al doilea este major. De aceea această gamă se mai numeşte şi gama minoră-majoră.

Schema acestei game este următoarea:

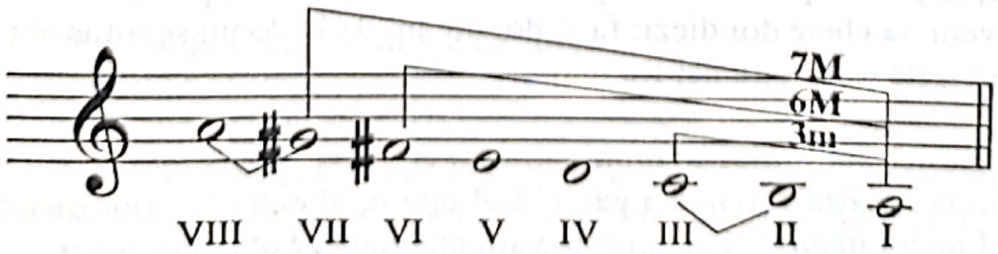


Aşa cum spuneam, în coborâre gama La minor melodic are două variante, una naturală şi varianta "Bach".

Varianta naturală:



Varianta "Bach":



Scanned with CamScanner

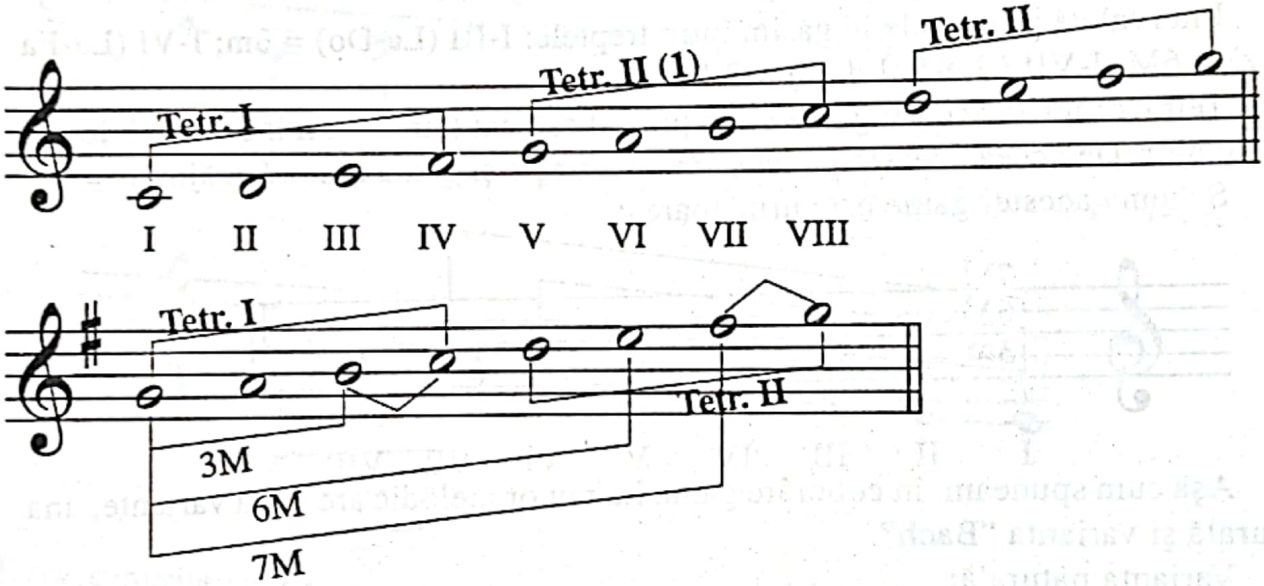
CURS 8

Formarea gamei Sol major natural

A doua gamă majoră în ordinea apariţiei gamelor majore este gama Sol major natural, la distanţa de o cvintă perfectă superioară. Formarea acestei game se face prin mutarea centrului sonor de pe nota Do pe nota Sol, în felul următor:

Luăm tetracordul al II-lea al gamei Do major, şi îl considerăm tetracord I, la care adăugăm un al doilea tetracord.

Pentru a avea aceeaşi structură a gamei prototip, Do major, alterăm superior treapta a VII-a a noii tonalităţi, pe care o scriem la cheie ca alteraţie constitutivă, după care stabilim caracteristicile respective.



Semitonurile la această gamă se găsesc ca la toate gamele majore, adică între treptele III-IV (Si-Do), VII-VIII (Fa diez - Sol).

Intervalele principale se găsesc între treptele I-III (Sol-Si) = 3 M; I-VI (Sol-Mi) = 6M; I-VII (Sol-Fa diez) = 7M.

Ordinea tonurilor este: ton, ton, semiton, ton de legătură, ton, ton, semiton.

Pentru a afla în ce gamă este scrisă o piesă muzicală, urcăm de la ultimul diez al armurei o treaptă şi dăm peste tonica gamei în care este scrisă piesa muzicală.

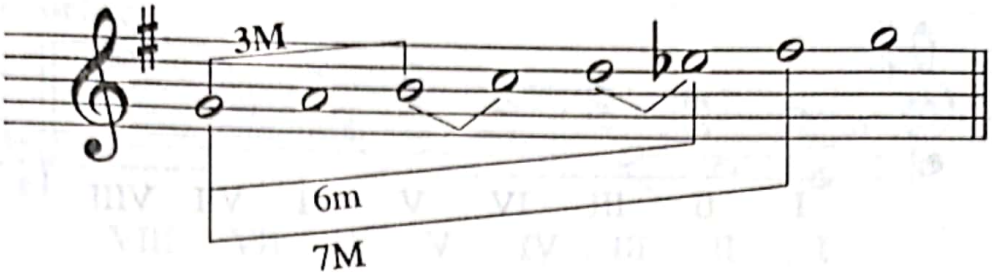
Ex. Dacă avem la cheie doi diezi: fa şi do, urcăm de la do un semiton şi dăm peste nota re, care este tonica gamei Re major.

Formarea gamei Sol major armonic

Pentru a forma această variantă a gamei Sol major, alterăm inferior treapta a VI-a a gamei Sol major natural şi dăm peste varianta gamei Sol major natural care este Soi major armonic.

Scanned with CamScanner

Ex.



Semitonurile la această gamă se găsesc între treptele: III-IV (Si-Do); V-VI (Re-Mi bemol); VII-VIII (Fa diez - Sol).

Intervalele principale se găsesc între treptele: I-III (Sol-Si) = 3M; I-VI (Sol - Mi bemol) = 6m; I-VII (Sol - Fa diez) 7 M.

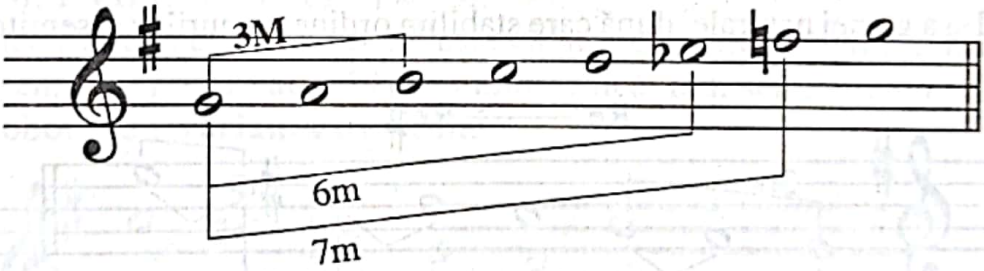
Tetracordurile sunt: primul este un tetracord major, iar al doilea este tetracord cromatic, datorită secundei mărite existente între treptele VI-VII.

Arpegiul gamei Sol major natural armonic şi melodic este: I (Sol), III (Si), V (Re), VIII (Sol).

Formarea gamei Sol major melodic

Pentru a forma această variantă a gamei Sol major natural, alterăm inferior treptele a VI-a şi a VII-a ale gamei Sol major natural, după care stabilim ordinea tonurilor şi a semitonurilor acestei noi variante, adică Mi ⟶ Mi bemol, iar Fa diez ⟶ Fa becar ♮.

Ex.



Semitonurile se găsesc între treptele: III-IV (Si-Do); V-VI (Sol - Mi bemol) = 6m.

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Sol-Si) = 3M; I-VI (Sol Mi bemol) = 6m; I-VII (Sol - Fa becar) = 7m.

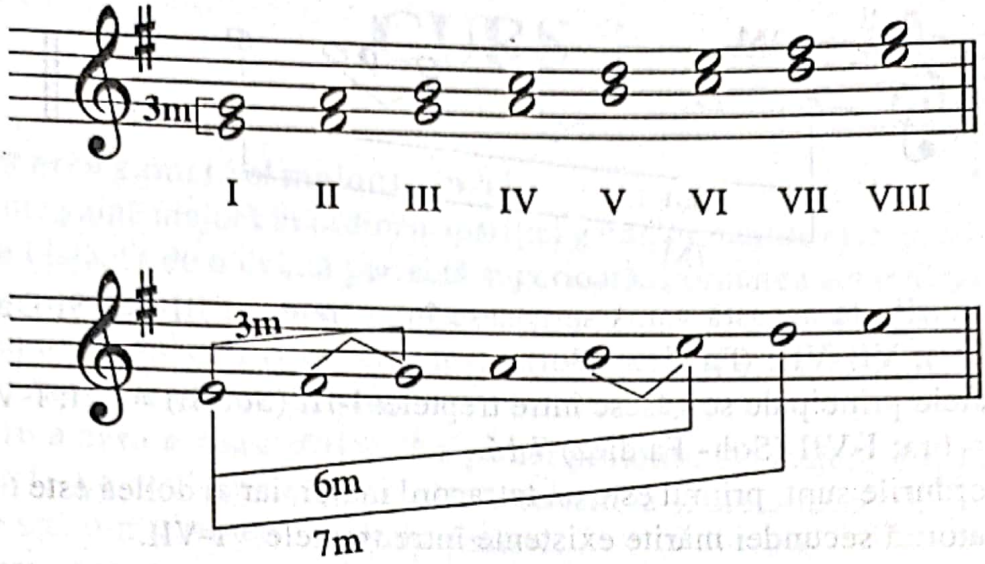
Tetracordurile sunt: primul major, iar al II-lea este frigic.

Formarea gamelor minore cu diezi

Mi minor natural

Pentru a forma gama Mi minor natural, şi aici, ca şi la formarea gamei La minor natural, coborâm o terţă mică de la tonica gamei Sol major, sau urcăm o sextă mare de la aceeaşi tonică şi dăm peste tonica noii game, care este Mi minor natural. Această gamă foloseşte în parte materialul sonor al gamei Sol major natural.

Scanned with CamScanner



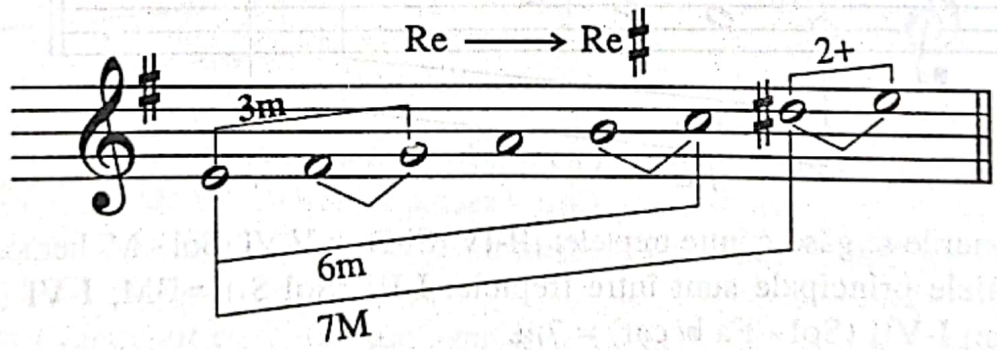
Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Fa diez - Sol), V-VII (Si-Do).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Mi-Sol) = 3m; I-VI (Mi-Do) = 6m; I-VII (Mi-Re) = 7m.

Arpegiul gamei Mi minor natural ca şi al celorlalte variante este: I (Mi), III (Sol), V (Si), VIII (Mi).

Formarea gamei Mi minor armonic

Pentru a forma această variantă a gamei Mi minor natural, alterăm superior treapta a VII-a a gamei naturale, după care stabilim ordinea tonurilor şi semitonurilor.



Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Fa diez-Sol), V-VI (Si-Do), VII-VII (Fa diez - Sol).

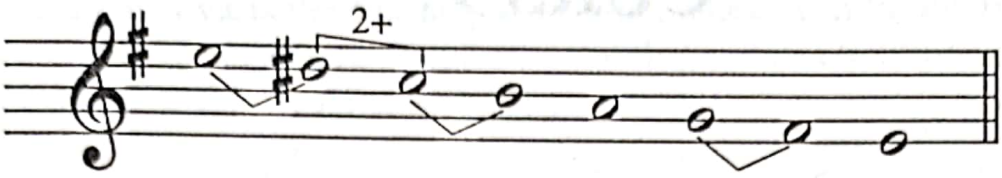
Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Mi-Sol) = 3m; I-VI (Mi-Do) = 6m; I-VII (Mi Rediez) = 7M.

Intervalul caracteristic al acestei game este secunda mărită de pe treptele VI-VII (Do - Re diez) = 2 +.

Tetracordurile sunt: primul este tetracordul minor, iar al doilea este tetracord cromatic, datorită secundei mărite de pe treptele VI-VII (Do - Re diez).

Scanned with CamScanner

În coborâre



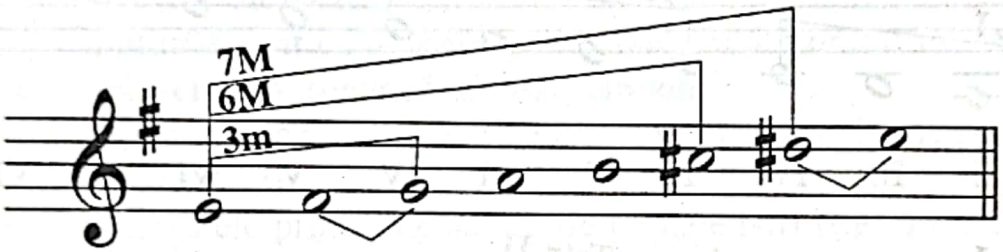
VIII VII VI V IV III II I

Formarea gamei Mi minor melodic

A doua variantă a gamei Mi minor natural este gama Mi minor melodic.

Pentru formarea acesteia, alterăm superior treptele: VI (Do) şi VII (Re) ale gamei naturale, după care stabilim ordinea tonurilor, a semitonurilor şi a intervalelor principale.

În urcare



I II III IV V VI VII VIII

Semitonurile sunt între treptele: I-III (Fa diez - Sol), VII-VIII (Re diez - Mi).

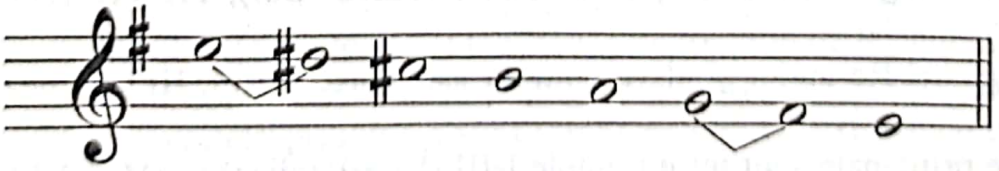
Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Mi-Sol) = 3m; I-VI (Mi - Do diez) = 6M; I-VII (Mi - Re diez) = 7M.

Caracteristica acestei variante este că are tetracordul al II-lea major, adică: ton, ton, semiton, primul acord fiind minor, adică: ton, semiton, ton.

În coborâre : Varianta naturală

VIII VII VI V IV III II I

În coborâre: Varianta "Bach".



VIII VII VI V IV III II I

Această variantă a fost folosită pentru prima dată în muzica instrumentală de către Johann Sebastian Bach, de aceea îi poartă numele.

Ca structură, este asemenea variantei melodice în urcare.

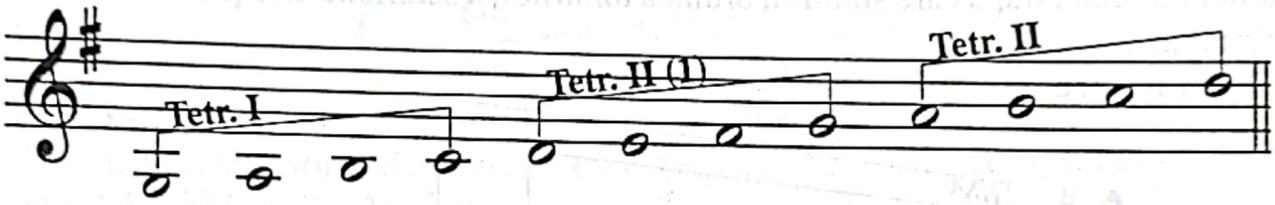
Scanned with CamScanner

CURS 9

Formarea gamei Re major natural

Şi la formarea acestei game se porneşte de la procedeul folosit la formarea gamei Sol major. Adică: luăm tetracordul al doilea al gamei Sol major, pe care-l considerăm drept tetracord I, după care adăugăm un al II-lea tetracord.

Ex.



I II III IV I II III IV V VI VII VIII

I II III IV V VI VII VIII

Alterăm superior treapta a VII Do ⟶ Do diez, alteraţie pe care o aşezăm la cheie ca fiind alteraţie constitutivă.

Ex.

I II III IV V VI VII VIII

Semitonurile se găsesc între treptele: III-IV (Fa diez - Sol), VII-VIII (Do diez - Re).

Arpegiul gamei Re major şi al variantelor sale este: I (Re), III (Fa diez), V (La), VIII (Re).

Intervalele principale sunt între treptele I-III (Re - Fa diez) = 3M; I-VI (Re - Si) = 6M; I-VII(Re - Do diez) = 7M.

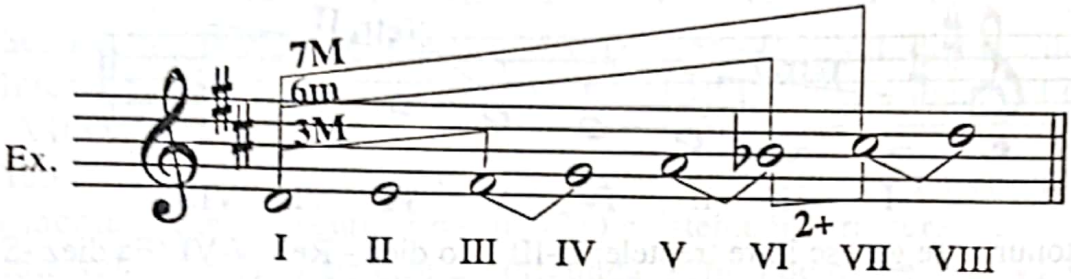
Tetracordurile sunt: primul şi al doilea majore.

În coborâre este la fel ca în urcare.

Scanned with CamScanner

Formarea gamei Re major armonic

Pentru a forma această variantă a gamei Re major natural, procedăm la fel ca la formarea variantei Sol major armonic, adică: alterăm inferior treapta a VI-a a gamei Re major natural, după care stabilim ordinea tonurilor, a semitonurilor şi a intervalelor principale şi a caracteristicii sale.



Semitonurile sunt între treptele III-IV (Fa diez - Sol), V-VI (La Si bemol), VII-VIII (Do diez - Re).

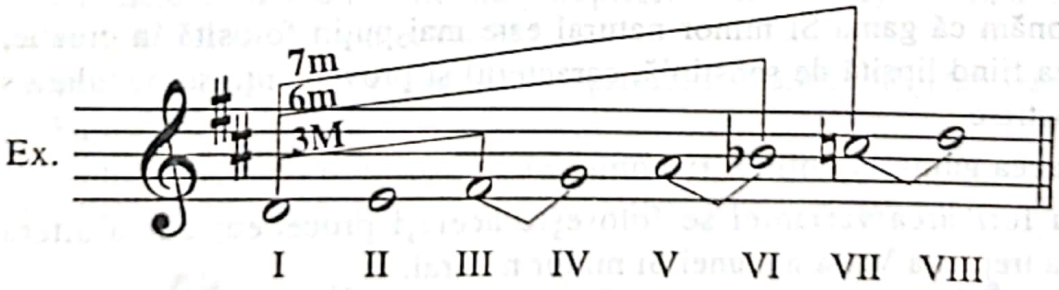
Tonurile sunt ca la toate gamele majore armonice: ton, ton, semiton, ton de legătură, semiton, secundă mărită, semiton.

Caracteristica acestei variante este secunda mărită de pe treptele: VI-VII (Si bemol - Do diez).

Intervalele principale sunt între treptele I-III (Re - Fa diez) = 3M; I-VI (Re - Si bemol) = 6m: I-VII (Re-Do diez) = 7M. În coborâre, este la fel ca în urcare.

Formarea gamei Re major melodic

Gama Re major melodic se formează prin alterarea inferioară a treptelor a VI-a şi a VII-a a gamei Re major natural, după care stabilim ordinea tonurilor, a semitonurilor şi a intervalelor principale.



Ordinea tonurilor este: ton, ton, semiton, ton de legătură, semiton, ton, ton.

Semitonurile sunt între treptele: III-IV (Fa diez -Sol), V-VI (La - Si bemol).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Re-Fa diez) = 3M; I-VI (Re - Si bemol) = 6m; I-VII (Re - Do becar) = 7m.

Tetracordurile sunt: primul este major, iar al doilea este minor frigic. În coborâre, este la fel ca în urcare.

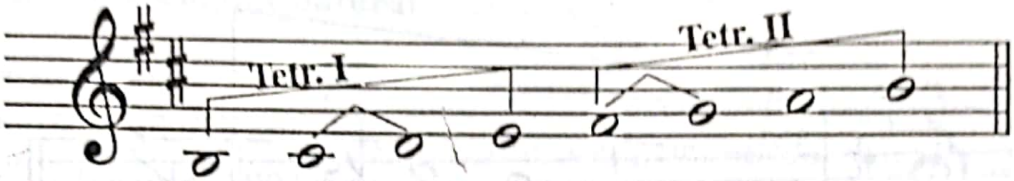
Scanned with CamScanner

Formarea gamei Si minor natural

Coborând o terţă mică de la tonica gamei Re major sau urcând o sextă mare de la aceeaşi tonică, dăm peste tonica gamei Si minor natural, care are aceeaşi armură cu relativa sau paralela sa Re major, adică: Fa diez, Do diez.

Stabilim după aceea caracteristicile de structură, semitonurile, intervalele principale, tetracordurile etc.

Ex.



I II III IV V VI VII VIII

Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Do diez - Re), V-VI (Fa diez -Sol).

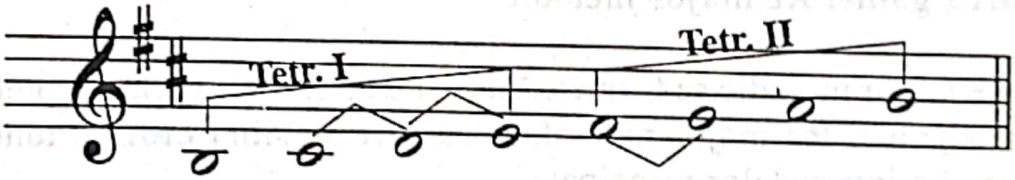
Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Si-Re) = 3m; I-VI (Si-Sol) = 6m; I-VII (Si-La) = 7m.

Ex.

I II III IV V VI VII VIII

Tetracordurile sunt următoarele: primul este minor, iar al doilea este minor-frigic.

Ex.



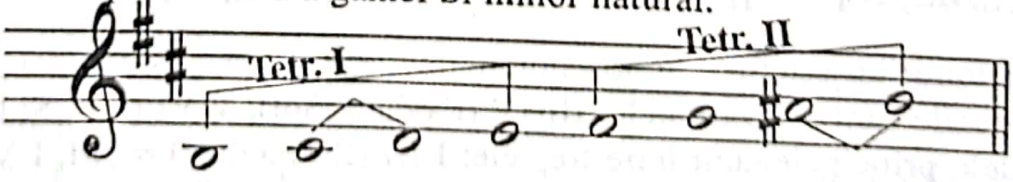
I II III IV V VI VII VIII

Menţionăm că gama Si minor natural este mai puţin folosită în creaţie, cu toate acestea fiind lipsită de sensibilă, caracterul şi proveniența sa populară sunt mai bine păstrate.

Formarea gamei Si minor armonic

Pentru formarea variantei se foloseşte acelaşi procedeu, adică alterarea superioară a treptei a VII-a a gamei Si minor natural.

Ex.

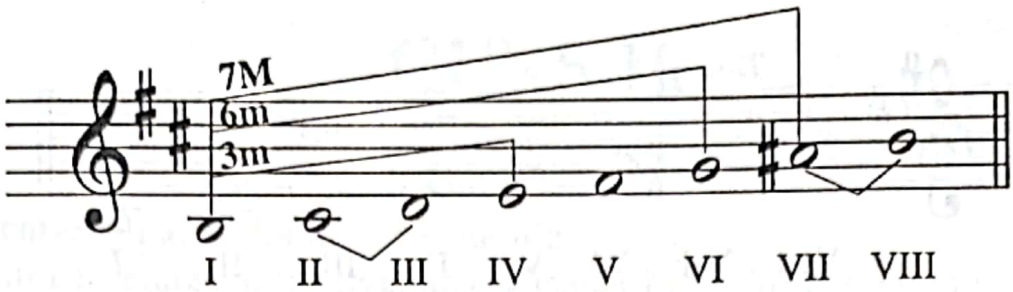


I II III IV V VI VII VIII

Se stabilesc apoi caracteristicile de structură: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile, intervalul caracteristic etc.

Scanned with CamScanner

Ex.



Semitonurile sunt între treptele: I-III (Do diez - Re), VII-VIII (La diez -Si).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Si -Re) = 3m; I-VI (Si-Sol) = 6m; I-VII (Si - La diez) = 7M.

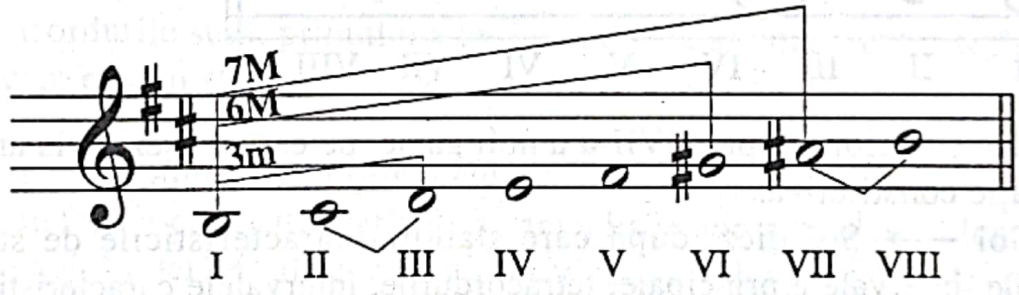
Tetracordurile acestei variante sunt: primul este minor, iar cel de-al doilea este armonic, datorită secundei mărite (2+) existente în structura sa.

Intervalul caracteristic este 2+ (secunda mărită) de pe treptele VI-VII (Sol - La diez). În coborâre, este la fel ca în urcare.

Formarea gamei Si minor melodic

Varianta melodică a gamei Si minor natural se formează alterând superior treptele a VI-a şi a VII-a ale acesteia, după care se stabilesc caracteristicile de structură: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile.

Ex.



Semitonurile sunt între treptele:II-III (Do diez - Re), VII-VIII (La diez - Si).

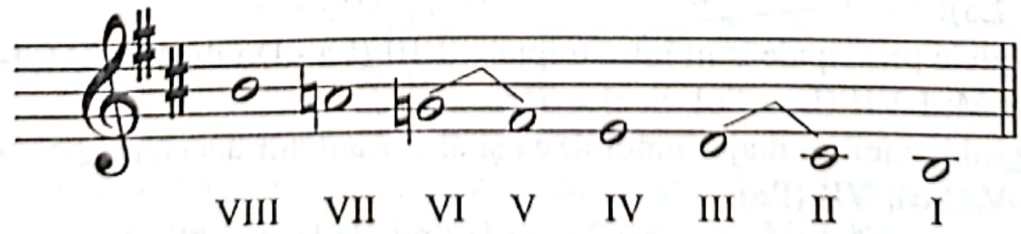
Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Si-Re) = 3m; I-VI (Si -Sol diez) = 6M; I-VII (Si - La diez) = 7M.

Tetracordurile acestei variante sunt: primul este minor (Si-Mi), iar celălat este major (Fa diez - Si).

În coborâre, sunt două variante:

1) Varianta naturală, în care treptele VII şi VI devin naturale:

Ex.

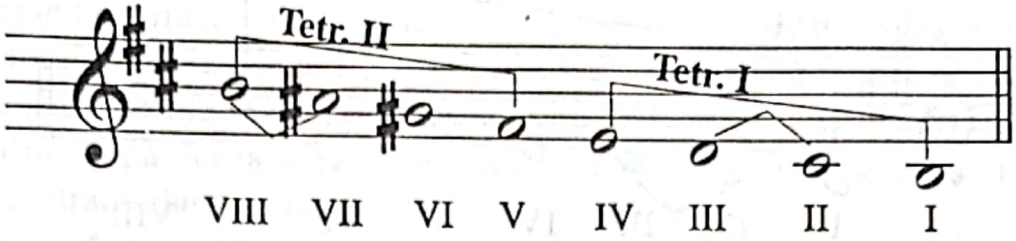


Semitonurile sunt între treptele VI-V (Sol becar - Fa diez), III-II (Re - Do diez).

2) Varianta "Bach", în care alterațiile rămân ca în urcare.

Scanned with CamScanner

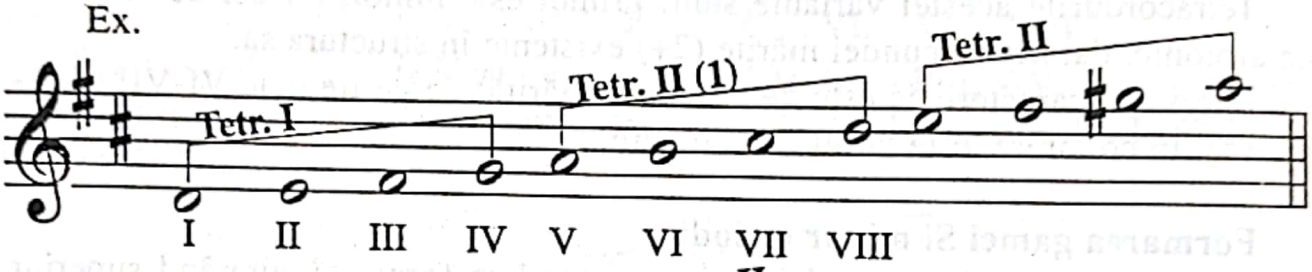
Ex.

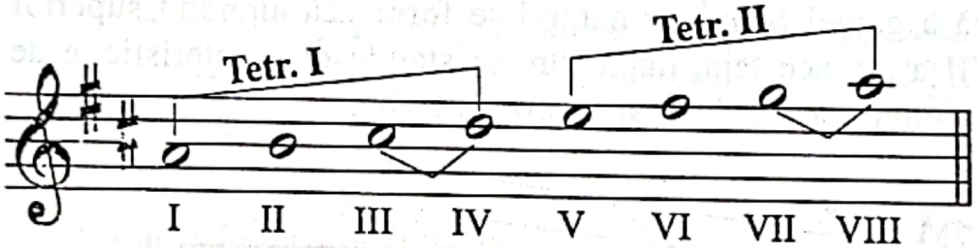


Formarea gamei La major natural

Pentru formarea acestei game se porneşte de la tonica gamei Re major, luând tetracordul al II-lea al acestei game, pe care-l facem tetracord I, după care adăugăm un al II-lea tetracord.

Ex.

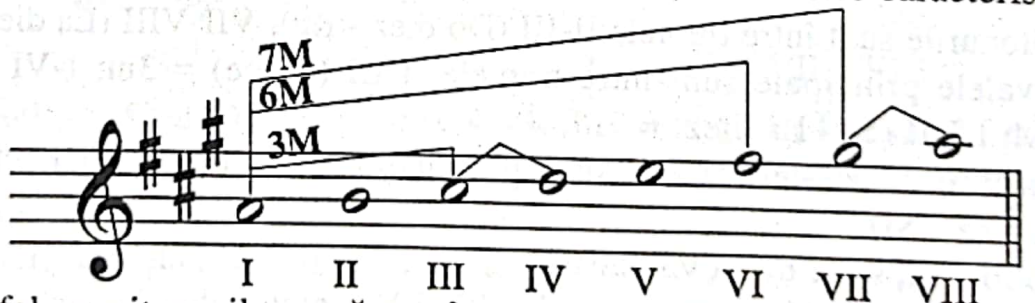




Alterăm superior treapta a VII-a a noii game, pe care o aşezăm la armură ca fiind alteraţie constitutivă.

Ex. Sol ⟶ Sol diez, după care stabilim caracteristicile de structură: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile, intervalele caracteristice etc.

Ex.



Astfel, semitonurile se găsesc între treptele III-IV (Do diez - Re), VII-VIII (Sol diez - La).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (La - Do diez) = 3M; I-VI (La - Fa diez) = 6M; I-VII (La - Sol diez) = 7M.

Arpegiul gamei La major natural, ca şi al variantelor acesteia, este: I (La), II (Do diez), V (Mi), VII (La).

Ordinea tonurilor este: ton, ton, semiton, ton de legătură, ton, ton, semiton.

Intervalele caracteristice ale acestei game sunt pe treptele IV (Re - Sol diez) = 4+ (cvartă mărită) şi VII (Sol diez - Re) = 5- (cvintă micşorată).

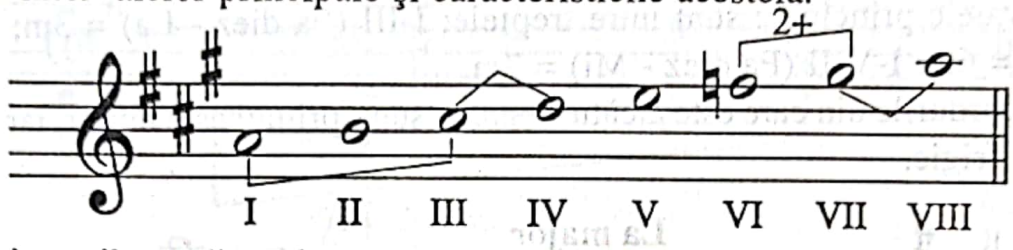
Scanned with CamScanner

CURS 10

Formarea gamei La major armonic

Pentru formarea acestei variante a gamei La major natural, alterăm inferior treapta a VI-a a gamei naturale, după care stabilim ordinea tonurilor, a semitonurilor, a intervalelor principale şi caracteristicile acesteia.

Ex.



Semitonurile se găsesc între treptele: III-IV (Do diez - Re), V-VI (Mi - Fa becar).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (La - Do diez) = 3M; I-VI (La - Fa ♮) = 6m; I-VII (La - Sol ♯) = 7M.

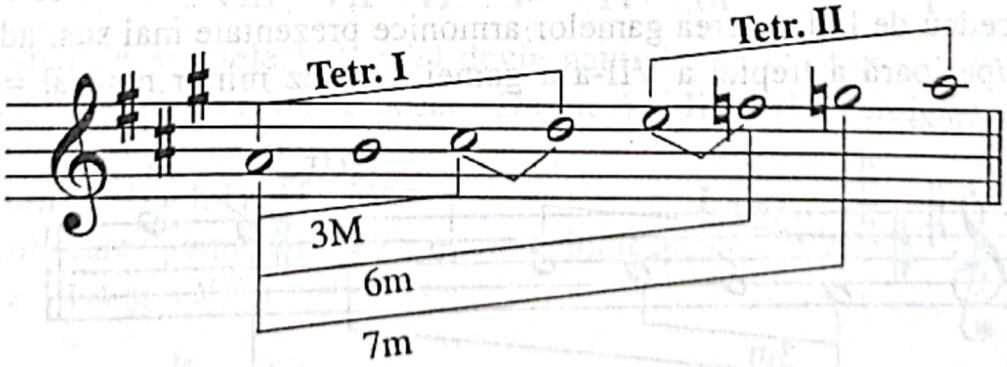
Intervalul caracteristic al acestei variante este pe treptele VI-VII (Fa becar - Sol diez) = 2+ (secundă mărită).

Tetracordurile sunt: primul major, iar al doilea armonic, datorită 2+ (secunda mărită), care este în structura gamei.

Formarea gamei La major melodic

Pentru formarea acestei variante a gamei La major natural, se foloseşte acelaşi procedeu, adică alterăm inferior treptele a VI-a şi a VII-a ale gamei La major natural, după care stabilim ordinea tonurilor, a semitonurilor, a intervalelor principale, a tetracordurilor şi a intervalelor caracteristice acestei variante.

Ex.



Semitonurile se găsesc între treptele: III-IV (Do diez - Re), V-VI (Mi - Fa becar).

Ordinea tonurilor este: ton, ton, semiton, ton de legătură, semiton, ton, ton.

Intervalele principale sunt: I-III (La - Do diez) = 3M; I-VI (La - Fa becar) = 6m; I=VII(La - Sol becar) = 7m.

Tetracordurile sunt: primul major, iar al II-lea este minor frigic.

Scanned with CamScanner

Formarea gamei Fa diez minor natural

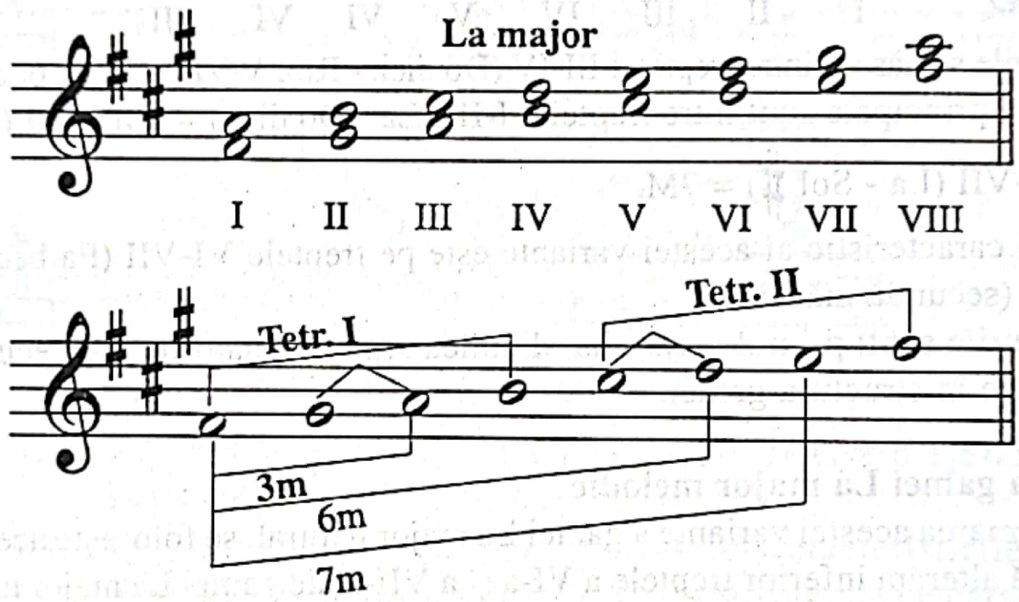
Această gamă minoră naturală, relativă şi paralelă a gamei La major se formează asemenea tuturor gamelor minore prin coborârea unei terţe mici de la tonica gamei La major şi prin mutarea centrului sonor de pe nota La pe Fa diez.

Este alcătuită din 5 tonuri şi două semitonuri şi are semitonurile între treptele: II-III (Sol diez - La), V-VI (Do diez - Re).

Arpegiul gamei Fa diez minor natural este alcătuit din treptele: I (Fa diez), III (La), V (Do diez), VIII (Fa diez).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Fa diez - La) = 3m; I-VI (Fa diez - Re) = 6m; I-VIII (Fa diez - Mi) = 7m.

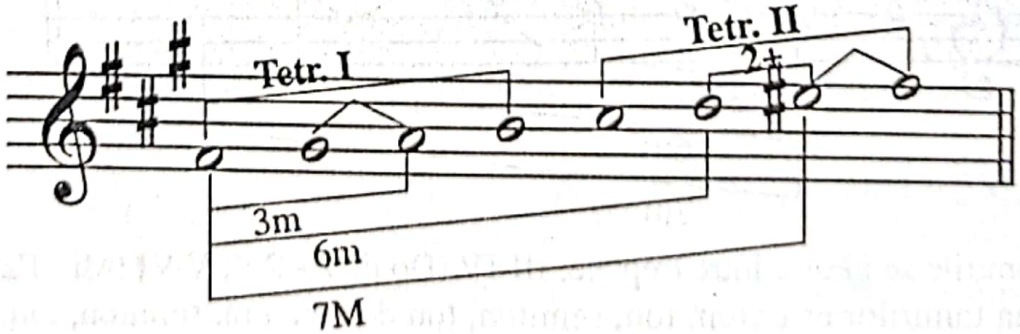
Tetracordurile din care este alcătuiră gama sunt: primul este minor, iar al doilea este minor frigic.



Formarea gamei Fa diez minor armonic

Pentru formarea acestei variante a gamei Fa diez minor natural se foloseşte acelaşi procedeu de la formarea gamelor armonice prezentate mai sus, adică prin alterarea superioară a treptei a VII-a a gamei Fa diez minor natural = treapta Mi ⟶ Mi diez.

Ex.



În acest caz, semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Sol diez - La), V-VI (Do diez - Re), VII-VIII (Mi diez - Fa diez).

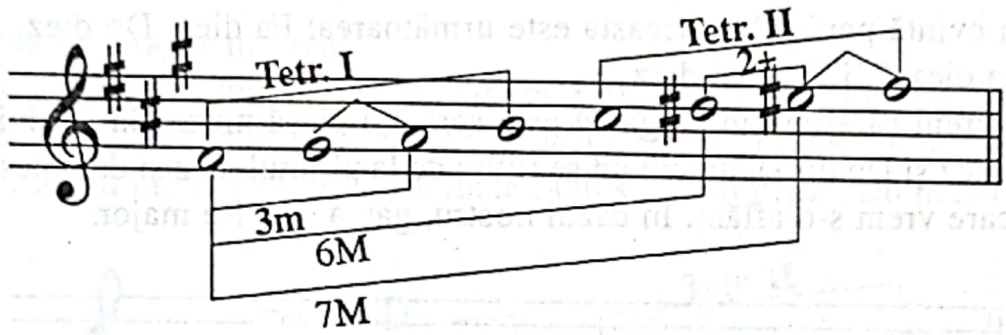
Scanned with CamScanner

Intervalele principale se găsesc între treptele: I-III (Fa diez - La) = 3m; I-VI (Fa diez - Re) = 6m; I-VII (Fa diez - Mi diez) = 7M.

Formarea gamei Fa diez minor melodic

Se formează prin alterarea suitoare a treptelor VI şi VII ale minorului natural.

Ex.



În coborâre, aşa cum am arătat la formarea celorlalte game minore melodice, există două variante: naturală şi variante "Bach".

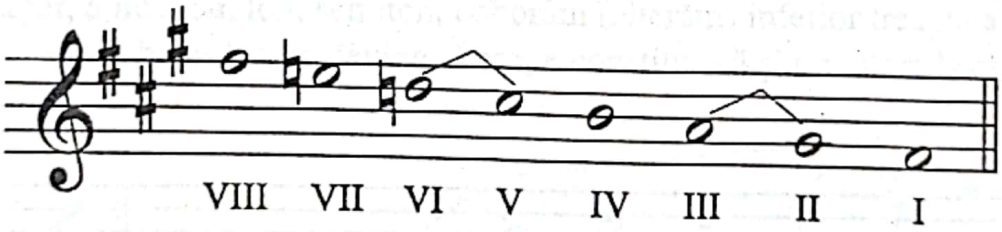
Varianta naturală

Semitonurile sunt între treptele: II-III (Sol diez - La), VII-VIII (Mi diez - Fa diez).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Fa diez - La) = 3m; I-VI (Fa diez - Re diez) = 6M; I-VII (Fa diez - Mi diez) = 7M.

Tetracordurile sunt: primul este major (Fa diez - Si), iar al doilea (Do diez - Fa diez) este tot major.

Ex.

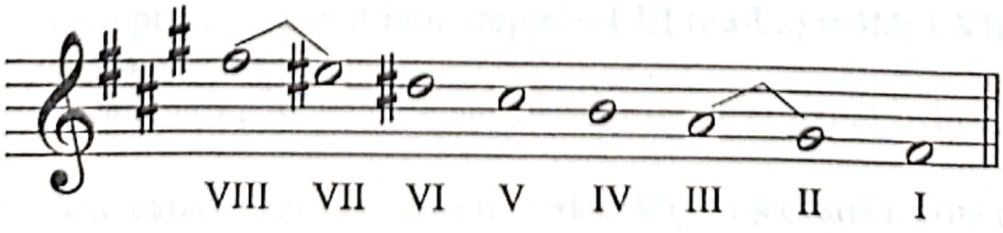


În coborâre, treptele VII şi VI devin naturale. În acest caz, semitonurile se găsesc între treptele: VI-V (Re becar - Do diez) şi III-II (La - Sol diez).

Varianta "Bach"

În coborâre, gama Fa diez minor melodic păstrează alterările suitoare ale treptelor a VI-a şi a VII-a.

Ex.



Scanned with CamScanner

Semitonurile sunt între treptele: VIII-VII (Fa diez - Mi diez), III-II (La - Sol diez.

În concluzie, menţionăm că toate celelalte game majore cu diezi şi relativele sau paralelele acestora se formează după aceleaşi procedee pe care le-am folosit la formarea gamelor prezentate mai sus.

Menţionăm, de asemenea, că ordinea diezilor apare la armura cheii din cvintă perfectă în cvintă perfectă şi aceasta este următoarea: Fa diez, Do diez, Sol diez, Re diez, La diez, Mi diez, Si diez.

Dacă vrem să aflăm în ce gamă este scrisă o piesă muzicală cu doi diezi la cheie, (Fa diez şi Do diez), urcăm un semiton de la ultimul diez şi dăm peste tonica gamei pe care vrem s-o aflăm. În cazul nostru, gama este Re major.

Scanned with CamScanner

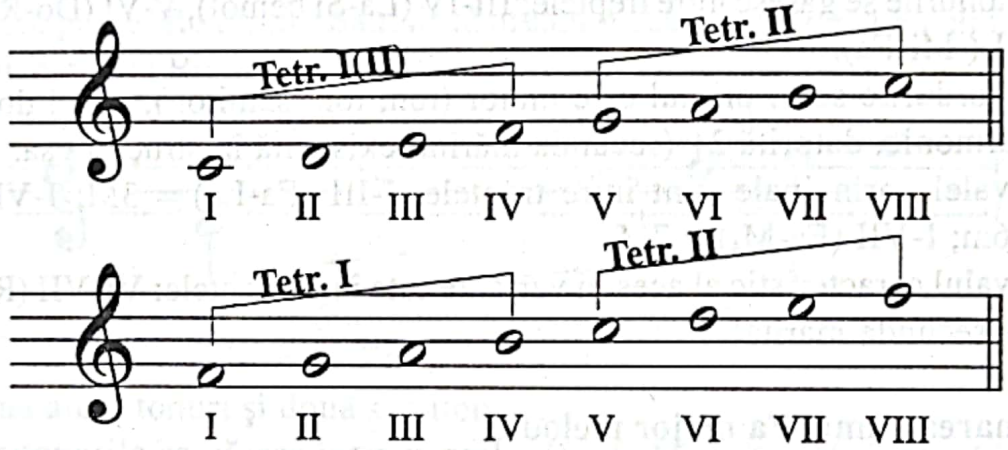
CURS 11

Formarea gamelor majore cu bemoli

Gama Fa major natural

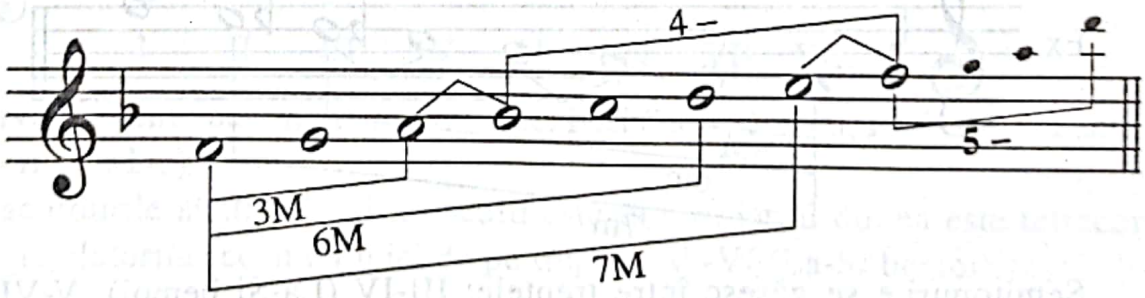
Pentru a forma gama Fa major, care este prima gamă majoră cu bemoli, luăm tretracordul inferior al gamei Do major, îl facem tetracord superior, la care adăugăm un nou tetracord inferior alcătuit din materialul sonor al gamei Do major.

Ex.



Pentru ca şi acest tetracord inferior (Fa-Si) care are trei tonuri să devină tetracord perfect major, adică ton, ton, semiton, coborâm (alterăm) inferior treapta a IV-a a noii game. Si ⟶ Si bemol, care devine alteraţie constitutivă şi o punem la cheie.

Ex.



În acest caz, semitonurile sunt între treptele: III-IV = La-Si bemol, VII-VIII (Mi-Fa).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Fa-La) = 3M; I-VII (Fa-Re) = 6M; I-VII (Fa-Mi) = 7M.

Arpegiul gamei Fa major este alcătuit din treptele: I (Fa), III (La), V (Do), VIII (Fa).

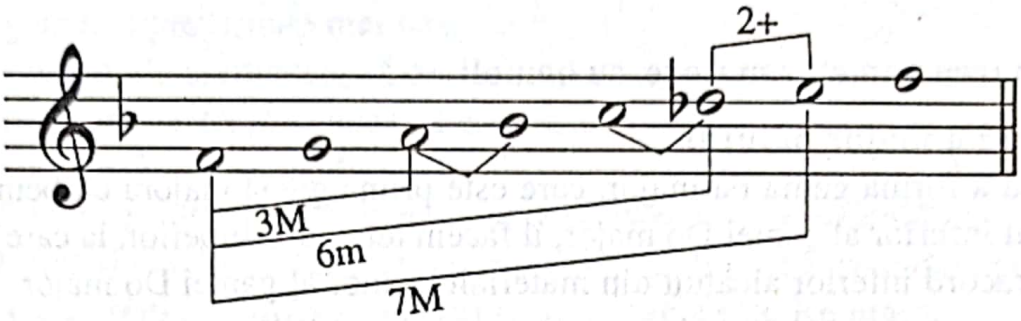
Intervalele caracteristice sunt pe treptele: IV (4+) = cvartă mărită (Si bemol - Mi) şi VII (5-) = cvintă micşorată (Mi-Si bemol).

Scanned with CamScanner

Formarea gamei Fa major armonic

Pentru formarea variantei armonice a gamei Fa major natural se alternează inferior treapta a VI-a a gamei Fa major natural, după care se stabileşte structura acesteia: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile şi intervalele caracteristice.

Ex.



Semitonurile se găsesc între treptele: III-IV (La-Si bemol), V-VI (Do-Re bemol) şi VII-VIII (Mi-Fa).

Tetracordurile sunt: primul este major (ton, ton, semiton), iar al doilea este tetracord armonic, datorită 2+ (secunda mărită) existentă în structura sa.

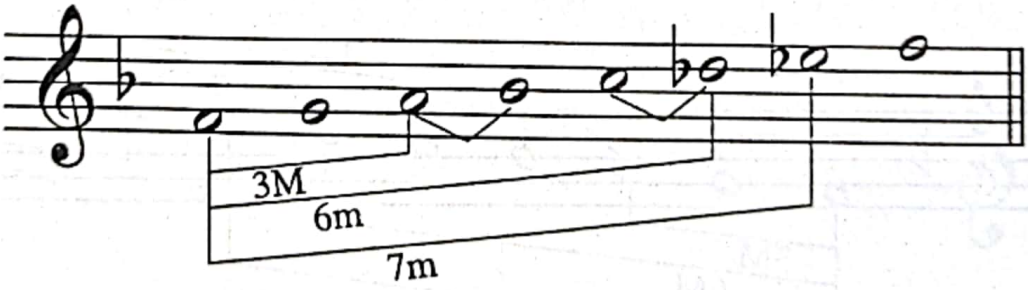
Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Fa-La) = 3M; I-VI (Fa-Re bemol) = 6m; I-VII (Fa-Mi) = 7M.

Intervalul caracteristic al acestei variante este între treptele: VI-VII (Re bemol - Mi) = 2+ secunda mărită).

Formarea gamei Fa major melodic

Pentru formarea gamei Fa major melodic se alterează inferior treptele a VI-a şi a VII-a, după care se stabileşte structura următoare: semitonurile, tetracordurile, intervalele principale etc..

Ex.



Semitonurile se găsesc între treptele: III-IV (La-Si bemol), V-VI (Do-Re bemol).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Fa-La) = 3M; I-VI (Fa-Re bemol) = 6m; I-VII (Fa-Mi bemol) = 7m.

Tetracordurile acestei variante sunt diferite: primul este major, iar al doilea este minor frigic, adică treapta a II-a din tetracordul al doilea este alterată inferior.

Menţionăm că pentru a recunoaşte în ce gamă majoră cu bemol este scrisă o piesă muzicală, folosim procedeul bine cunoscut: penultimul bemol de la armură este însăşi tonica tonalităţii respective.

Scanned with CamScanner

Ex. Dacă avem o piesă muzicală cu trei bemoli la cheie: Si, Mi, La, în acest caz penultimul bemol (Mi) este tonica gamei Mi bemol. Ordinea bemolilor este: Si bemol, Mi bemol, La bemol, Re bemol, Sol bemol, Do bemol, Fa bemol, din cvartă în cvartă.

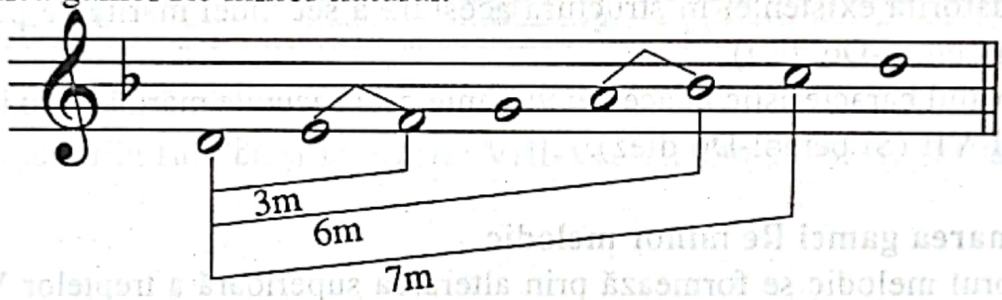
Formarea gamelor minore cu bemoli

Gama Re minor natural

Gamele minore cu bemoli se formează din materialul sonor al gamelor majore naturale, ale căror relative sau paralele sunt, tot aşa cum am format toate gamele minore învăţate până acum, adică, fie coborând o terţă mică de la tonica gamei majore, fie urcând o sextă mare de la tonica acesteia. În ambele cazuri, dăm peste tonica gamei respective.

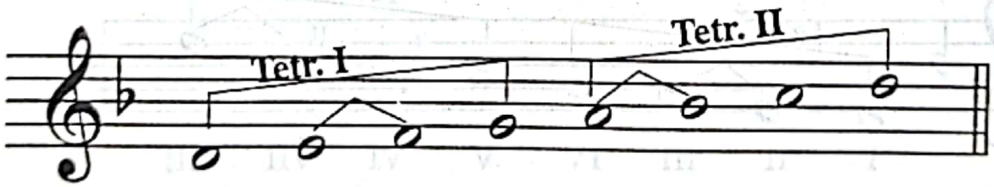
În cazul nostru, coborâm o terţă mică de la tonica gamei Fa major, şi dăm peste tonica gamei Re minor. Sau, dacă urcăm o sextă mare de la Fa major, dăm tot peste tonica gamei Re minor natural.

Ex.



Gama are 5 tonuri şi două semitonuri.

Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Mi-Fa) şi V-VI (La-Si bemol).



I II III IV V VI VII VIII

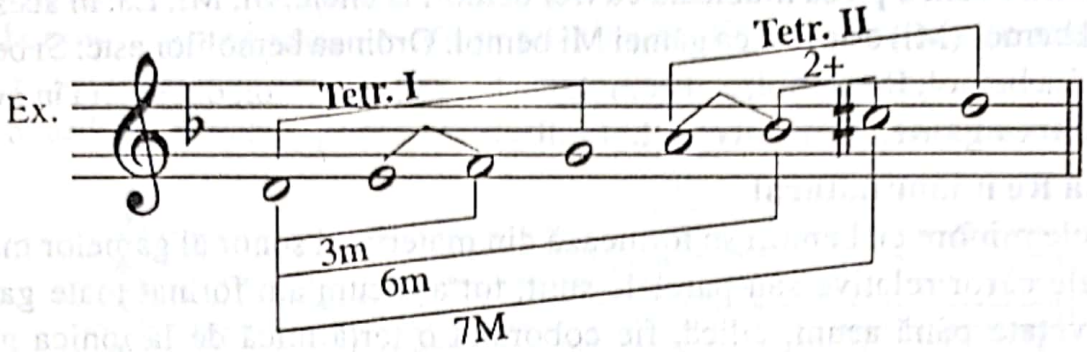
Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Re-Fa) = 3m; I-VI (Re-Si bemol) = 6m; I-VII (Re-Do) = 7m.

Tetracordurile sunt: primul tetracord este minor, iar al doilea este tetracord minor frigic, datorită secundei mici de pe treptele V -VI (La-Si bemol).

Formarea gamei Re minor armonic

Pentru a forma această variantă a gamei minore naturale, alterăm superior treapta a VII-a a acesteia, după care îi stabilim structura: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile, intervalele caracteristice.

Scanned with CamScanner



Semitonurile sunt între treptele: II-III (Mi-Fa), VII-VII (Do diez-Re).

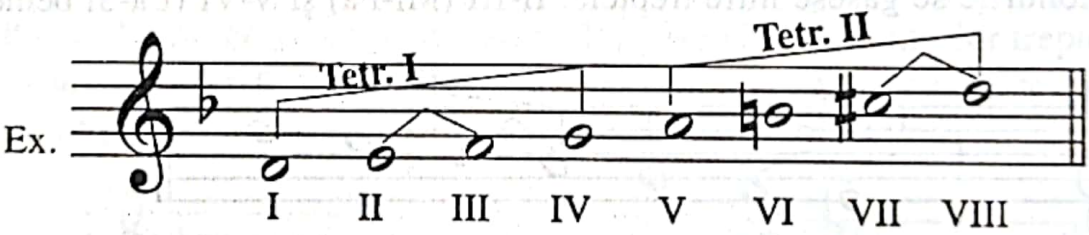
Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Re-Fa) = 3m; I-VI (Re-Si bemol) = 6m; I-VII (Re-Do diez) = 7M.

Tetracordurile sunt: primul este tetracord minor, iar al doilea este tetracord armonic, datorită existenţei în structura acestuia a secundei mărite de pe treptele VI-VII (Si bemol-Do diez).

Intervalul caracteristic al acestei variante este secunda mărită 2+ existentă pe treptele VI-VII (Si bemol-Do diez).

Formarea gamei Re minor melodic

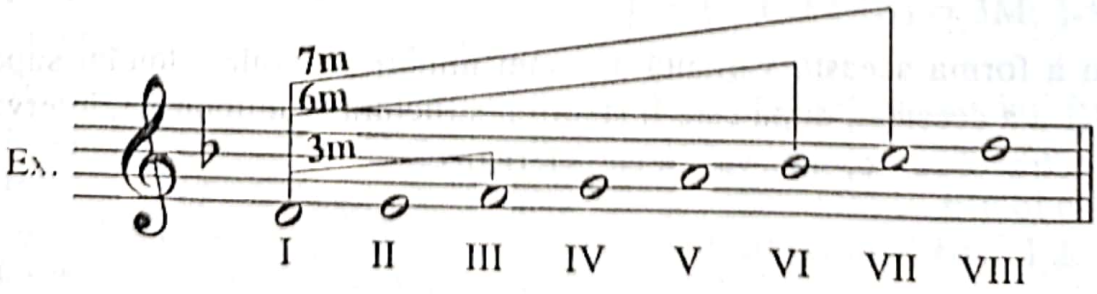
Minorul melodic se formează prin alterarea superioară a treptelor VI şi VII ale minorului natural.



În acest caz, semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Mi-Fa), VII-VIII (Do diez-Re).

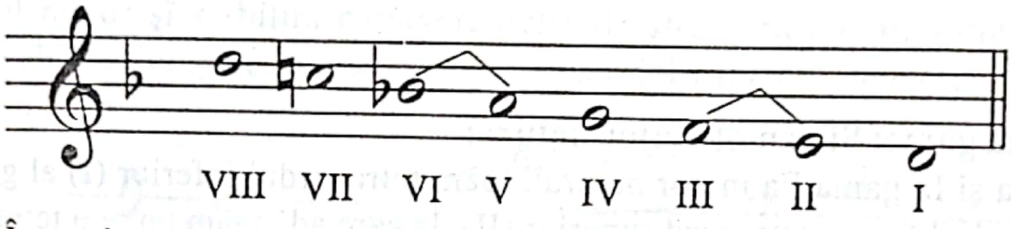
Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Re-Fa) = 3m; I-VI (Re-Si ♮) = 6M; I-VII (Re-Do ♯) = 7M.

Tetracordurile sunt: primul este minor, iar celălalt major.



Scanned with CamScanner

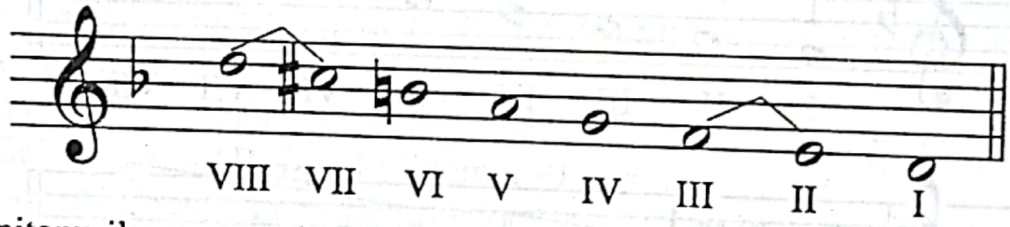
În coborâre gama Re minor melodic are două variante, una naturală şi varianta "Bach".



În **varianta naturală**, treptele alterate în urcare devin naturale în coborâre.
Ex. Do diez Do becar, iar Si becar Si bemol.
Semitonurile sunt între treptele: VI-V (Si bemol-La), III-II (Fa-Mi).

Varianta "Bach"

Ex.



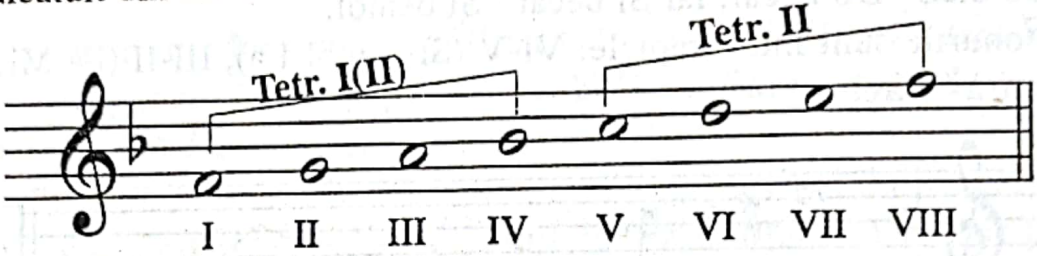
Semitonurile sunt ca şi în urcare: VIII-VII (Re-Do diez), III-II (Fa-Mi).

Scanned with CamScanner

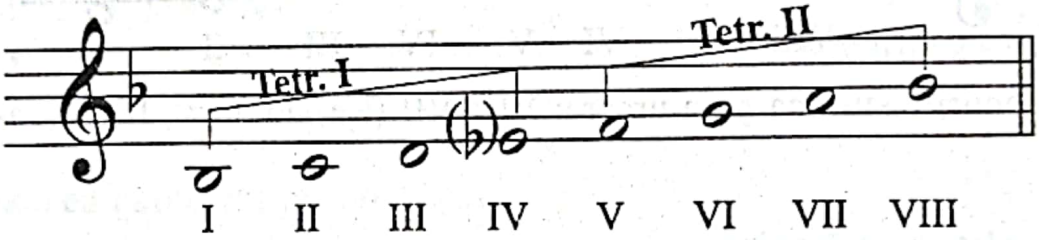
CURS 12

Formarea gamei Si bemol major natural

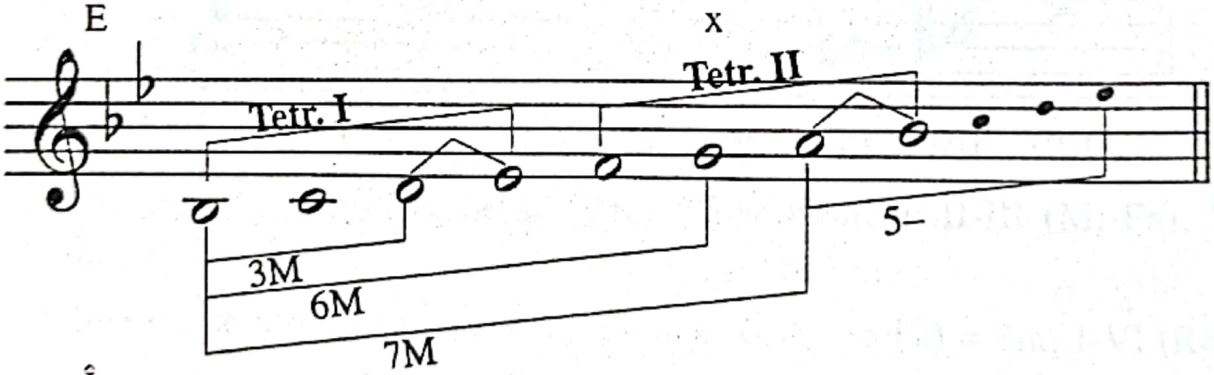
Şi aici, ca şi la gama Fa major natural, luăm tetracordul inferior (I) al gamei Fa major natural, îl facem tetracord superior (II), la care adăugăm un nou tetracord inferior alcătuit din materialul sonor al gamei Fa major.



Ex.



Pentru ca şi acest tetracord I (inferior) să fie tetracord perfect major,adică să aibă structura: ton, ton, semiton, alterăm inferior treapta a IV-a a acestuia, adică Mi ⟶ Mi bemol. Această alteraţie, pusă la cheie, devine alteraţie constitutivă.



În acest caz, semitonurile sunt între treptele: III-IV (Re-Mi bemol), VII-VII (La-Si bemol).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Si bemol-Re) = 3M; I-VI (Si bemol - Sol) = 6M; I-VII (Si bemol-La) = 7M.

Tetracordurile sunt ambele majore.

Gama Si bemol major are 5 tonuri şi două semitonuri şi datorită celor două tetracorduri majore existente în structura sa, esenţa melodică a acesteia este foarte uşor de sesizat.

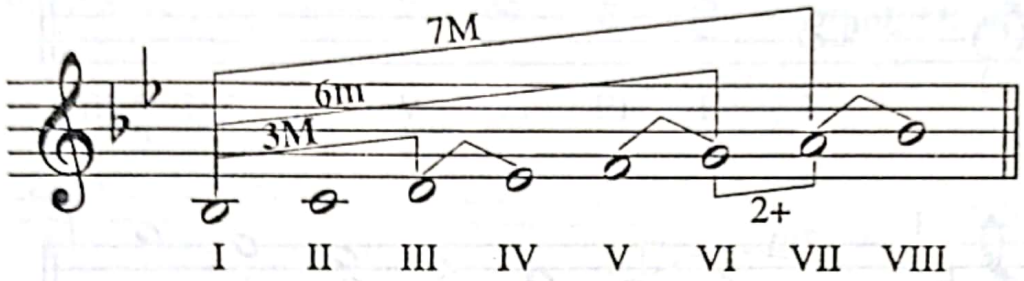
Intervalele caracteristice se formează pe treptele IV (4+) (cvartă mărită) Mi bemol - La şi VII (5-) cvintă micşorată) La - Mi bemol.

Scanned with CamScanner

Formarea gamei Si bemol major armonic

Pentru a forma această variantă, alterăm inferior treapta a VI-a a gamei Si bemol major şi stabilim caracteristicile de structură ale acesteia: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile, intervalel caracteristice etc.

Ex.



Semitonurile sunt între treptele: III-IV (Re-Mi bemol), V-VI (Fa-Sol bemol), VII-VII (La - Si bemol).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Si bemol - Re) = 3M; I-VI (Si bemol - Sol bemol) = 6m; I-VII (Sibemol - La) = 7M.

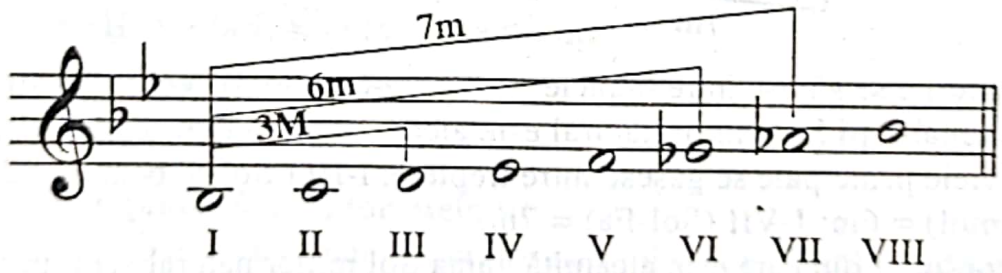
Tetracordurile sunt: primul este major, iar cel de-al doilea este armonic, datorită existenţei 2+ (secunda mărită) în structura sa.

Intervalul caracteristic este de 2+ (secundă mărită) de pe treptele VI-VII (Sol bemol-La).

Formarea gamei Si bemol major melodic

Această variantă a gamei majore naturale se formează prin alterarea inferioară a treptelor VI şi VII ale acestei game.

Ex.



În acest caz, semitonurile sunt între treptele: III-IV (Re-Mi bemol) şi V-VI (Fa-Sol bemol).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Si bemol - Re) = 3M; I-VI (Si bemol -Sol bemol) = 6m; I-VII (Si bemol-La bemol) = 7m.

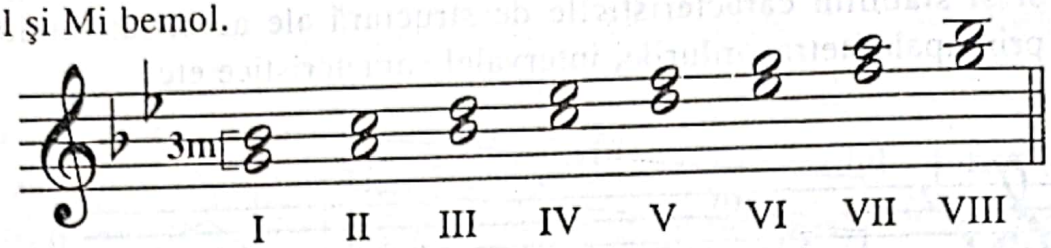
Tetracordurile sunt: primul major, iar cel de-al doilea este minor frigic. Relaţia este major-minor.

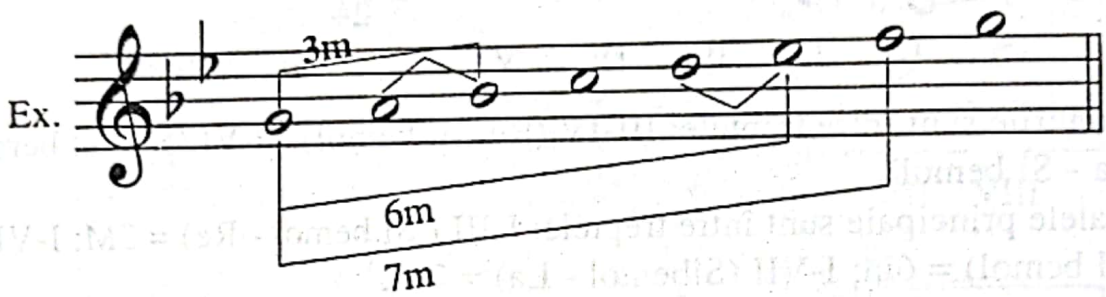
Formarea gamei Sol minor natural

Gama Sol minor natural se formează după acelaşi procedeu, adică fie coborând o terţă mică de la tonica gamei Si bemol major, fie urcând o sextă mare de la aceeaşi tonică.

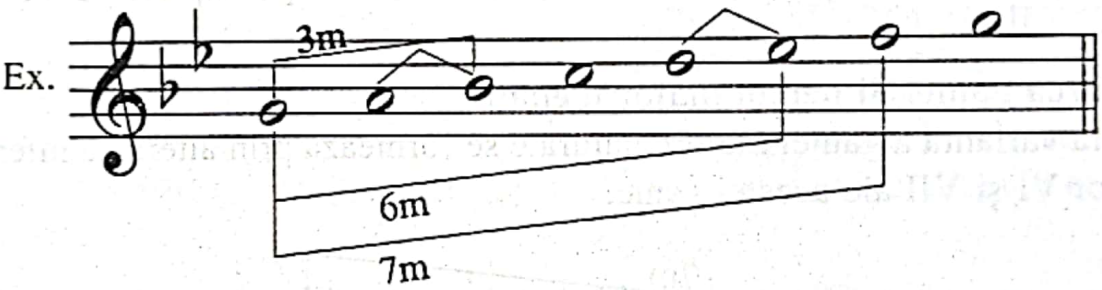
Scanned with CamScanner

În ambele cazuri dăm peste relativa sau paralela lui Si bemol major care este tonica gamei Sol minor natural şi care are aceeaşi armură cu Si bemol major, adică Si bemol şi Mi bemol.





Stabilim caracteristicile de structură: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile, intervalale caracteristice etc.

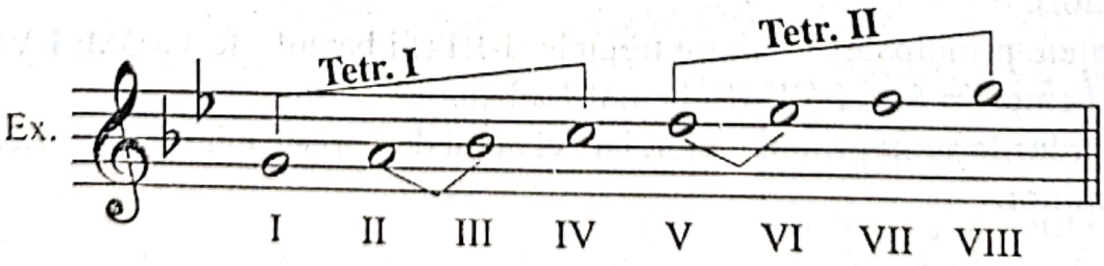


Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (La-Si bemol), V-VI (Re-Mi bemol).

Gama tonalităţii Sol minor natural este alcătuită din 5 tonuri şi 2 semitonuri.

Intervalele principale se găsesc între treptele: I-III (Sol-Si bemol) = 3m; I-VI (Sol-Mi bemol) = 6m; I-VII (Sol-Fa) = 7m.

Tetracordurile din care este alcătuită gama Sol minor natural sunt: primul este minor, iar al doilea este minor frigic datorită secundei mici pe treptele V şi VI.



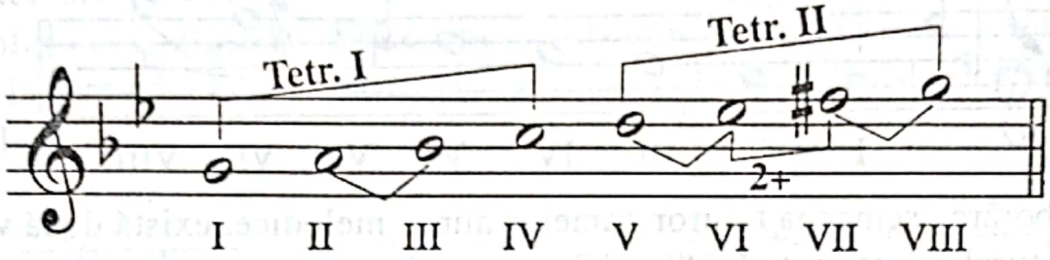
Intervalele caracteristice ale acestei game se formează între treptele: II (5-) La-Mi bemol şi VI (4+) Mi bemol - La.

Scanned with CamScanner

Formarea gamei Sol minor armonic

Această variantă a gamei Sol minor natural se formează alterând superior treapta a VII-a a acesteia, după care se stabilesc caracteristicile de structură: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile, intervalale caracteristice etc.

Ex.

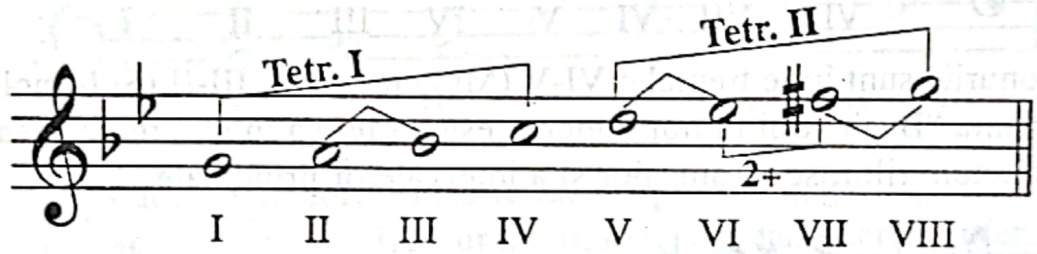


Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (La-Si bemol), V-VI (Re-Mi bemol), VII-VIII (Fa diez-Sol).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Sol-Si bemol) = 3m; I-VI (Sol-Mi bemol) = 6m; I-VII (Sol-Fa diez) = 7M.

Tetracordurile la această variantă sunt: primul este minor, iar al doilea este armonic datorită existenţei 2+ (secunda mărită) din structura sa.

Ex.



Tetracord I (Sol-Do) = tetracord minor

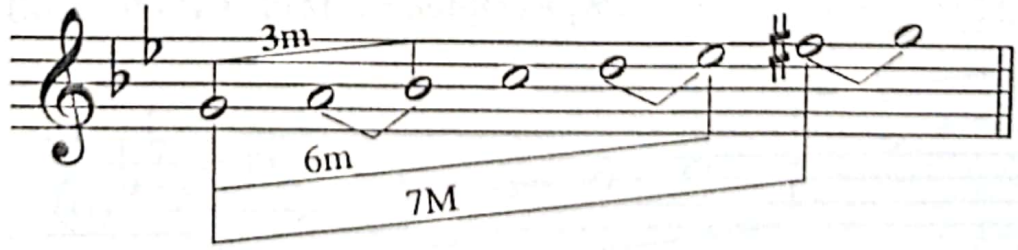
Tetracord II (Re-Sol) = tetracord armonic.

Inetrvalul caracteristic al acestei variante este secunda mărită (2-) de pe treptele V-VI (Mi bemol-Fa diez).

Formarea gamei Sol minor melodic

Şi această variantă a gamei Sol minor natural se formează alternând, însă de data aceasta treptele VI şi VII ale gamei Sol minor natural, după care se stabilesc caracteristicile de structură: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile, intervalele caracteristice etc.

Ex.



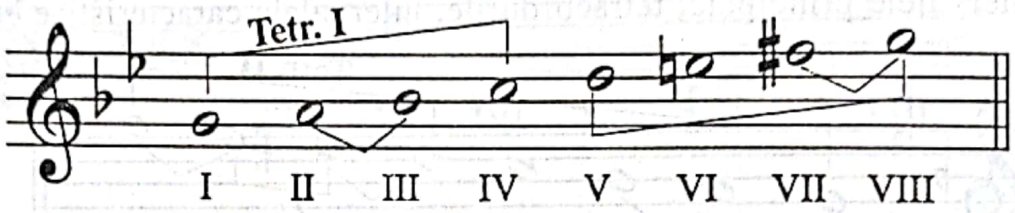
Semitonurile sunt între treptele II-III (La-Si bemol), VII-VIII (Fa diez-Sol).

Scanned with CamScanner

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Sol-Si bemol) = 3m; I-IV (Sol-Mi becar) = 6M; I-VII (Sol-Fa diez) = 7M.

Tetracordurile la această variantă sunt: primul este minor (I-IV) Sol-Do, iar al doilea (V-VIII) Re-Sol este major.

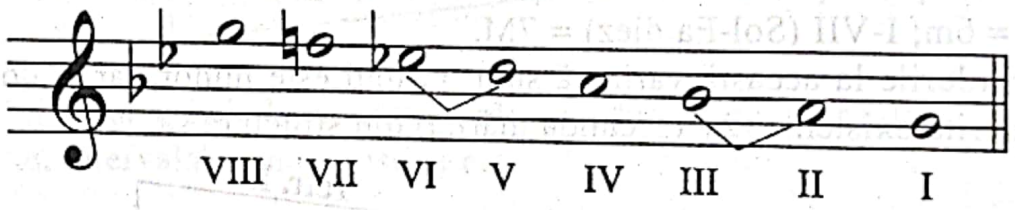
Ex.



În coborâre asemenea tuturor gamelor minor melodice, există două variante: varianta naturală şi varianta lui "Bach".

În **varianta naturală**, treptele VI şi VII alterate superior devin naturale în coborâre, iar semitonurile şi celelalte caracteristici de structură se inversează.

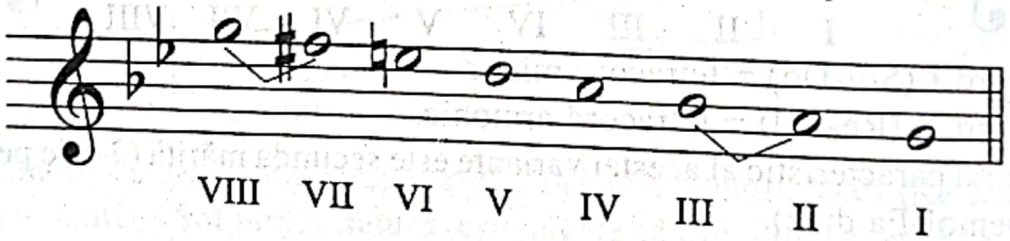
Ex.



Semitonurile sunt între treptele: VI-V (Mi bemol-Re), III-II (Si bemol-La).

În varianta "Bach" Sol minor melodic este la fel ca în urcare, în ceea ce priveşte ordinea tonurilor, semitonurilor şi a intervalelor principale.

Ex.



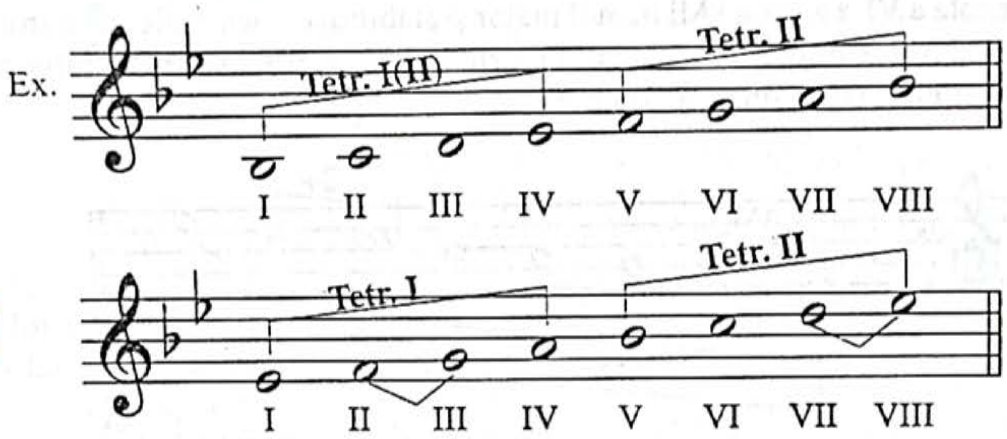
Acum semitonurile sunt între treptele VIII-VII (Sol - Fa ♯) şi III-II (Si ♭ - La).

Scanned with CamScanner

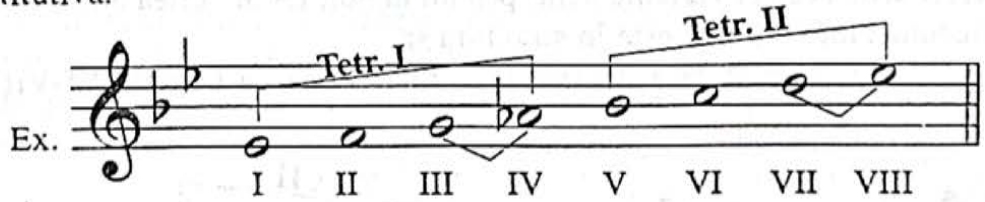
CURS 13

Formarea gamei Mi bemol major natural

Şi această gamă se formează asemenea celorlalte game majore, luând tetracordul inferior (I) al gamei precedente (Si bemol major) îl facem tetracord superior (II), la care adăugăm un nou tetracord, alcătuit din materialul snonor al gamei Si bemol major.

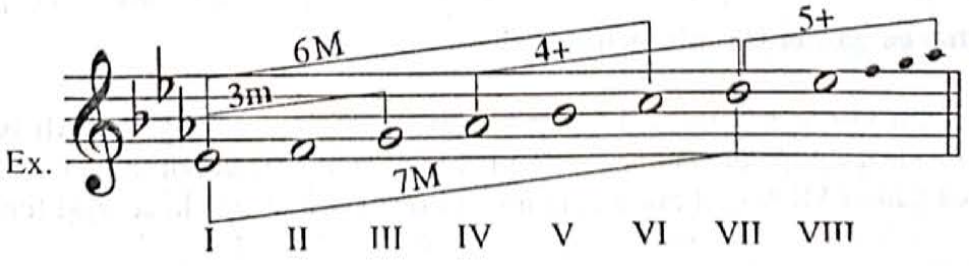


Pentru ca acest tetracord să fie tetracord perfect major, adică să aibă structura: ton, ton, semiton, ton de legătură, ton, ton, semiton alterăm inferior treapta a IV-a a noii game, adică Mi-Mi bemol, alteraţie care pusă la cheie, devine alteraţie constitutivă.



În acest caz, semitonurile se găsesc între treptele: III-IV (So-La bemol) şi VII-VIII (Re-Mi bemol).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Mi bemol-Sol) = 3M; I-VI (Mi bemol-Do) = 6M; I-VII (Mi bemol-Re) =7M.



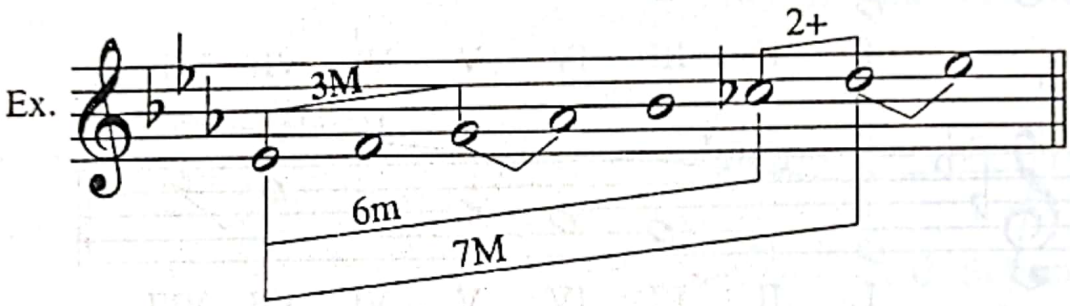
Tetracordurile sunt, ambele, majore.

Gama Mi bemol major are 5 tonuri şi 2 semitonuri, asemenea celorlalte game majore şi datorită existenţei celor două tetracorduri majore din structura sa, esenţa melodică a acesteia este foarte uşor de sesizat.

Intervalele caracteristice se formează pe treptele: IV (4+) La bemol - Re (cvartă mărită) şi VII (5-) Re - La bemol (cvintă micşorată).

Formarea gamei Mi bemol major armonic

Pentru a forma această variantă a gamei Mi bemol major natural, alterăm inferior treapta a VI-a a gamei Mi bemol major şi stabilim caracteristicile de structură ale acesteia: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile, intervalele caracteristice etc. Adică do ⟶ do bemol.

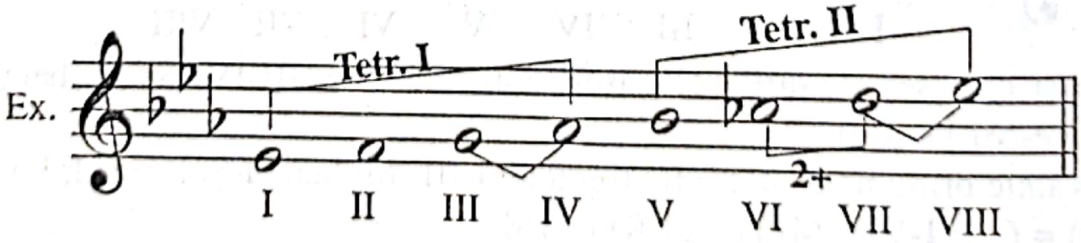


Semitonurile sunt între treptele: III-IV (Sol-La bemol), V-VI (Si bemol-Do bemol), VII-VIII (Re-Mi bemol).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Mi bemol-Sol) = 3M; I-VI (Mi bemol-Do bemol) = 6m; I-VII (Mi bemol-Re) = 7M.

Tetracordurile acestei variante sunt: primul major, iar al doilea armonic, dată fiind 2+ (secunda mărită) care este în structura sa.

Intervalul caracteristic este 2+ (secunda mărită) de pe treptele VI-VII (Do bemol-Re).



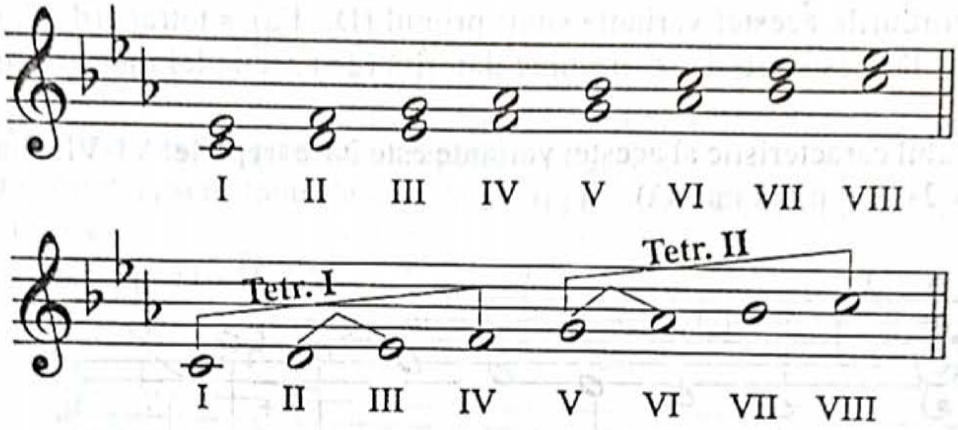
Formarea gamei Do minor natural

Gama Do minor natural, care este relativă sau paralelă a gamei Mi bemol major, se formează după bine cunoscutul procedeu, adică fie coborând o terţă mică de la tonica gamei Mi bemol major, fie urcând o sextă mare de la aceeaşi tonică.

Scanned with CamScanner

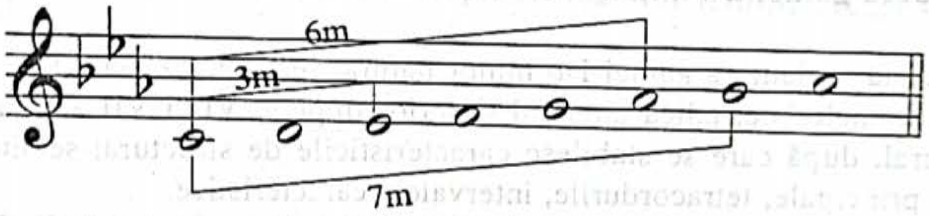
În ambele cazuri dăm peste tonica gamei Do minor natural, adică: Si bemol, Mi bemol, La bemol, şi stabilim caracterisiticile de structură: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile, intervalele caracteristice etc.

Ex.



Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Re-Mi bemol) şi V-VI (Sol - La bemol).
Gama Do minor natural este alcătuită din 5 tonuri şi 2 semitonuri.
Intervalele principale se găsesc între treptele: I-III (Do-Mi bemol) = 3m; I-VI (Do - La bemol) = 6m; I-VII (Do - Si bemol) = 7m.

Ex.

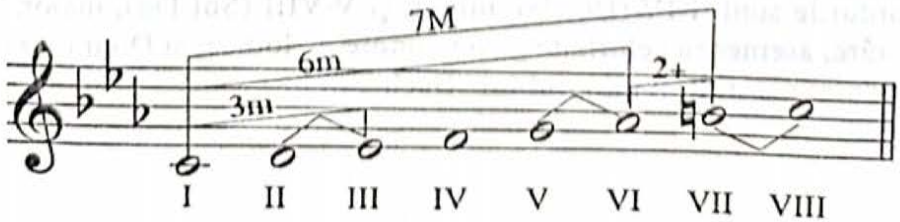


Tetracordurile din care este alcătuită gama sunt: primul minor, iar al doilea minor-frigic, adică între treptele V-VI (Sol - La bemol) este semiton.
Intervalele caracteristice acestei game se formează pe treptele: II (5-) Re - La bemol (cvintă micşorată) şi VI (4+) La bemol - Re (cvartă mărită).

Formarea gamei Do minor armonic

Şi această variantă a gamei minore naturale se formează la fel ca celelalte game minore armonice, adică alterând superior treapta a VII-a a gamei Do minor natural, după care se stabilesc caracteristicile de structură: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile, intervalele caracteristice etc.

Ex.



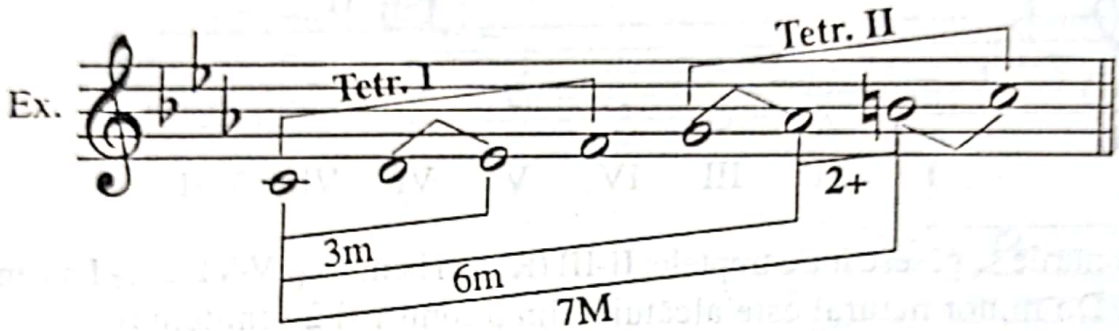
Scanned with CamScanner

Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Re-Mi bemol), VII-VIII (Si becar - Do) şi V-VI (Sol-La bemol).

Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Do-Mi bemol) = 3m; I-VI (Do-La bemol) = 6m; I-VII (Do- Si becar) = 7M.

Tetracordurile acestei variante sunt: primul (Do-Fa) = tetracord minor, iar al doilea (Sol - Do) este tetracord armonic datorită (2+) secundei mărite existente în structura sa.

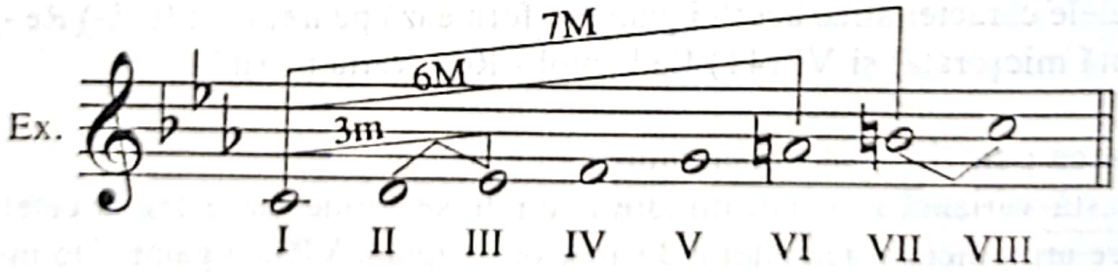
Intervalul caracteristic al acestei variante este între treptele: VI-VII (La bemol-Si becar) = 2+ (secundă mărită).



Formarea gamei Do minor melodic

Şi această variantă a gamei Do minor natural se formează la fel ca celelate game minore melodice, adică alterând superior treptele VI şi VII ale gamei Do minor natural, după care se stabilesc caracteristicile de structură: semitonurile, intervalele principale, tetracordurile, intervalele caracteristice.

Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Re-Mi bemol), VII-VIII (Si becar-Do).



Intervalele principale sunt între treptele: I-III (Do-Mi bemol) = 3m; I-VI (Do-La becar) = 6M; I-VII (Do-Si becar) = 7M.

Tetracordurile sunt: I-IV (Do-Fa), minor, şi V-VIII (Sol-Do), major.

În coborâre, asemenea celorlalte game minore melodice, şi Do minor melodic are două variante: naturală şi minorul lui "Bach".

Scanned with CamScanner

Ex.

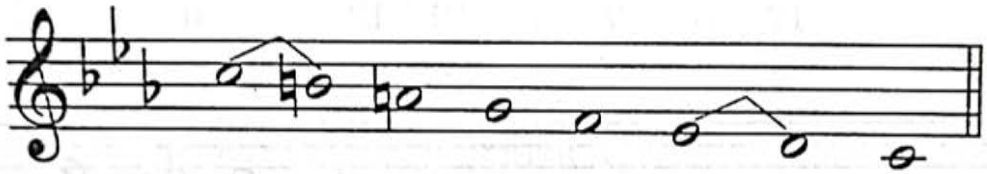
VIII VII VI V IV III II I

În această variantă - **naturală** - treptele VI şi VII revin la forma lor iniţială, adică fără alterarea superioară a treptelor VI şi VII.

În acest caz, semitonurile sunt între treptele: VI-V (La bemol - Sol) şi III-II (Mi bemol-Re).

În **varianta "Bach"**, Do minor melodic are treptele VI şi VII la fel ca în urcare, adică alterate superior.

Ex.



VIII VII VI V IV III II I

Acum semitonurile sunt între treptele: VIII-VII (Do-Si becar) şi III-II (Mi bemol-Re).

Scanned with CamScanner

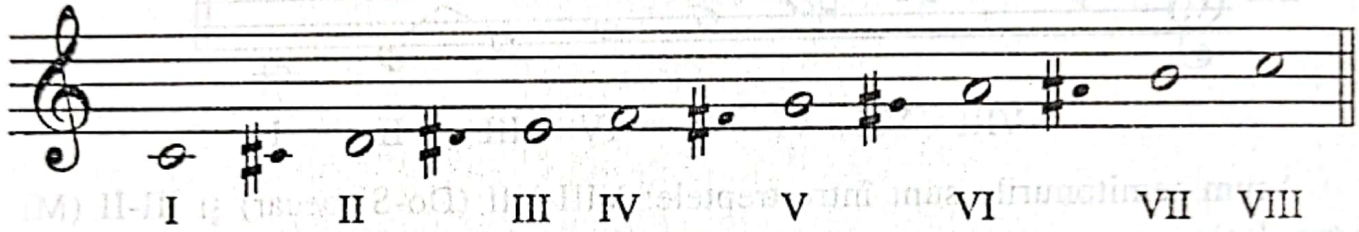
CURS 14

Sistemul tonal cromatic
Cromatizarea gamelor

Orice tonalitate se poate organiza după principiul cromatic, fapt pentru care gama corespunzătoare se va forma din 12 sunete despărţite printr-un semiton diatonic sau cromatic.

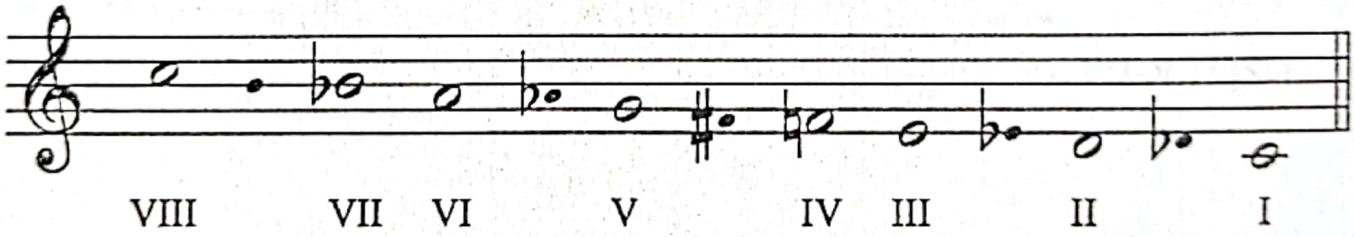
Ex. **Gamă cromatică** alcătuită numai din elemnte cromatice expansive (suitoare).

Ex.



Gamă cromatică alcătuită numai din elemente cromatice depresive (coborâtoare).

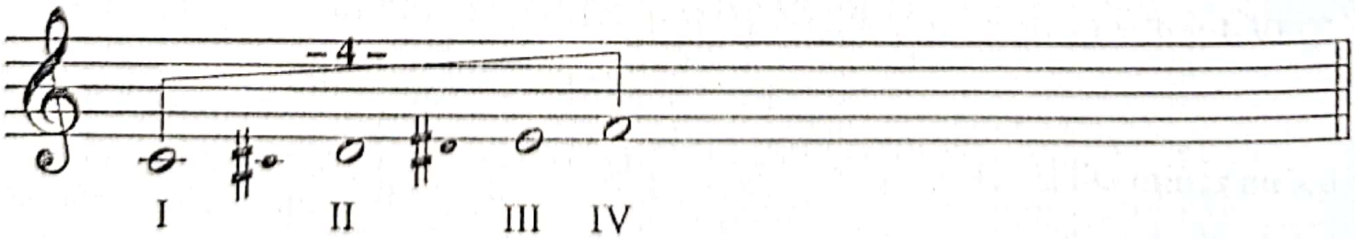
Ex.



Menţionăm că pot fi cromatizate nu numai gamele diatonice de 7 sunete, ci şi alte formaţiuni mai restrânse, ca: tetracordul, pentacordul, şi hexacordul.

Tetracord cromatic

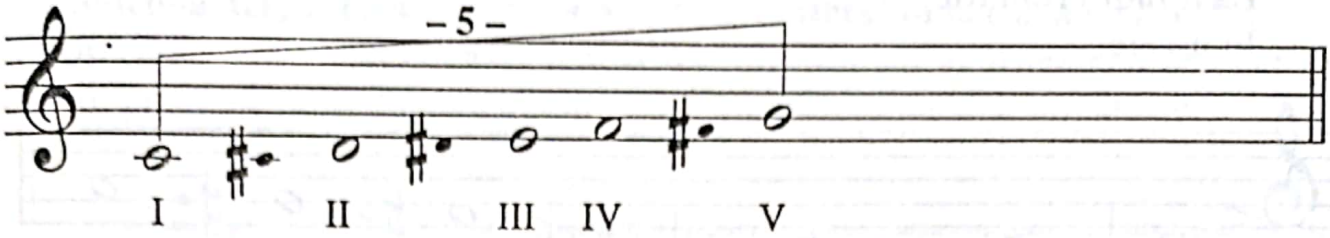
Ex.



Pentacord cromatic

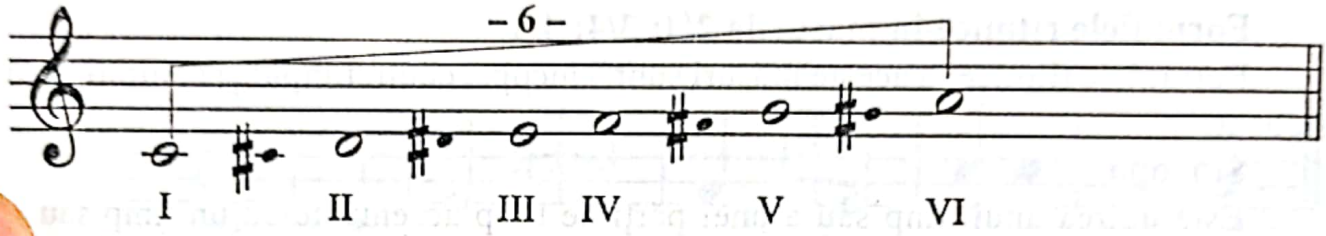
Ex.

Scanned with CamScanner



Hexacord cromatic

Ex.

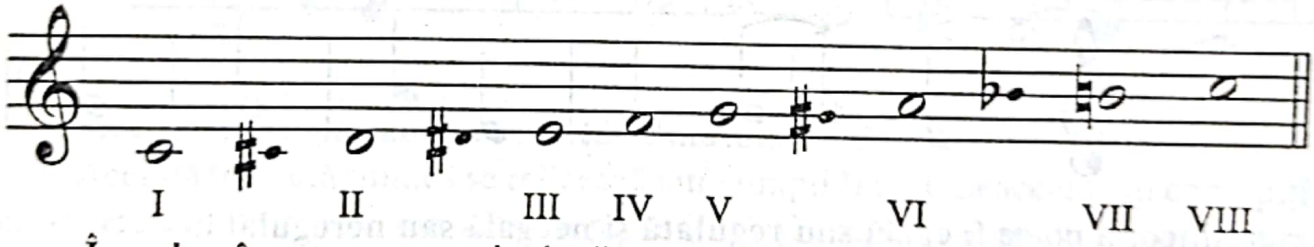


Cromatizarea gamelor majore

Gamele majore se cromatizează potrivit regulilor de mai jos:

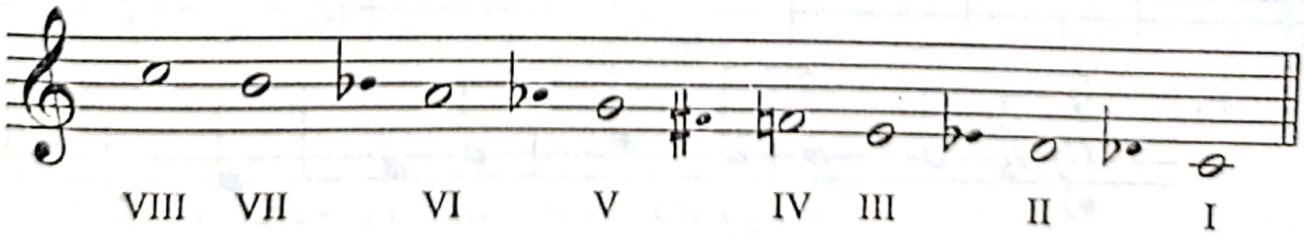
În urcare, toate treptele după care urmează un interval de ton se cromatizează suitor, cu excepţia treptei a VI-a, în locul căreia se cromatizează coborâtor treapta a VII-a.

Ex. **Do major în urcare**



În coborâre, toate treptele după care urmează un interval de ton, se cromatizează coborâtor cu excepţia treptei a V-a, în locul căreia se cromatizează suitor trepata a IV-a.

Ex. **Do major în coborâre**

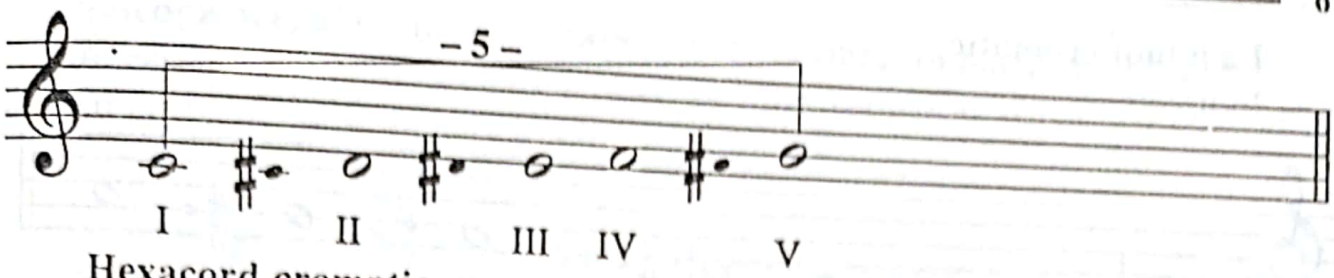


Cromatizarea gamelor minore

Gamele minore se cromatizează după regulile de mai jos:

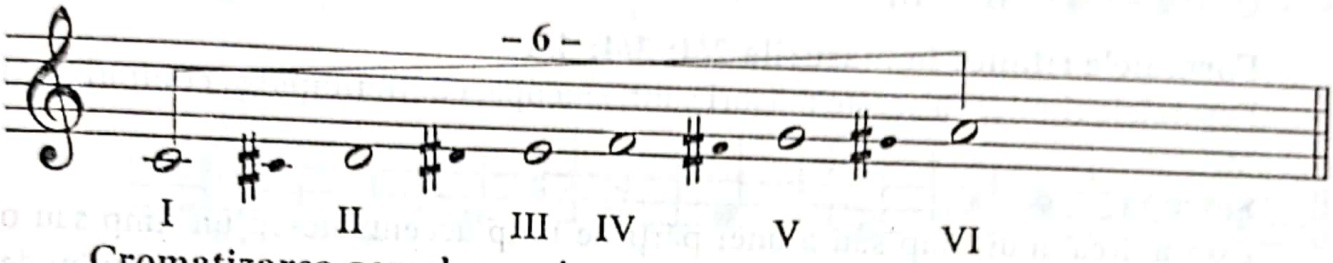
Toate treptele după care urmează un interval de ton se cromatizează suitor, cu excepţia treptei I, în locul căreia se cromatizează coborâtor treapta a II-a.

Scanned with CamScanner



Hexacord cromatic

Ex.

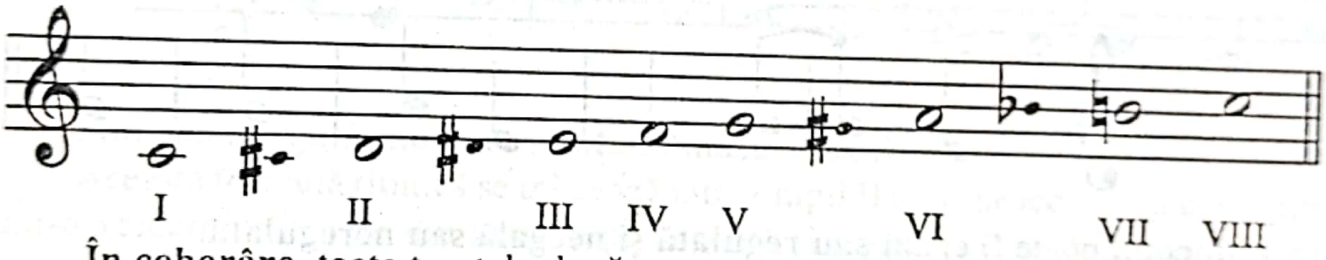


Cromatizarea gamelor majore

Gamele majore se cromatizează potrivit regulilor de mai jos:

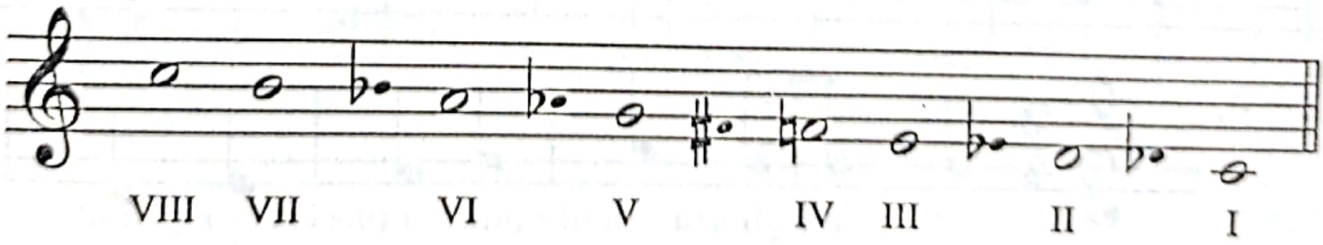
În urcare, toate treptele după care urmează un interval de ton se cromatizează tor, cu excepţia treptei a VI-a, în locul căreia se cromatizează coborâtor treapta VII-a.

Ex. Do major în urcare



În coborâre, toate treptele după care urmează un interval de ton, se cromatizează coborâtor cu excepţia treptei a V-a, în locul căreia se cromatizează suitor trepata a IV-a.

Ex. Do major în coborâre



Cromatizarea gamelor minore

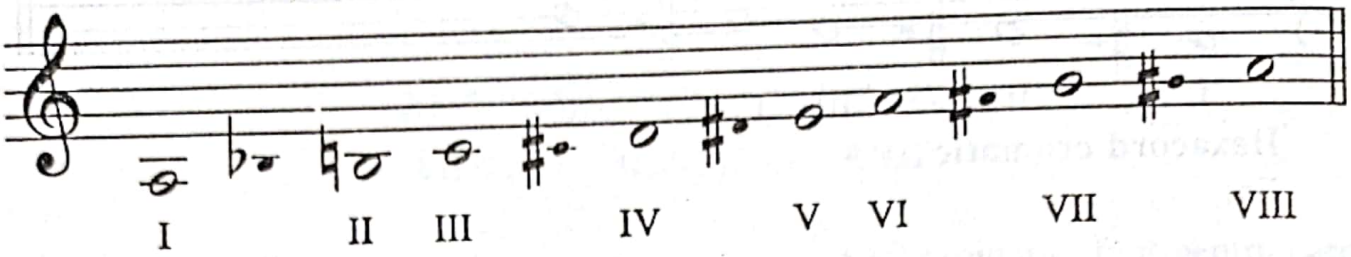
Gamele minore se cromatizează după regulile de mai jos:

Toate treptele după care urmează un interval de ton se cromatizează suitor, cu excepţia treptei I, în locul căreia se cromatizează coborâtor treapta a II-a.

Scanned with CamScanner

La minor cromatic

În urcare

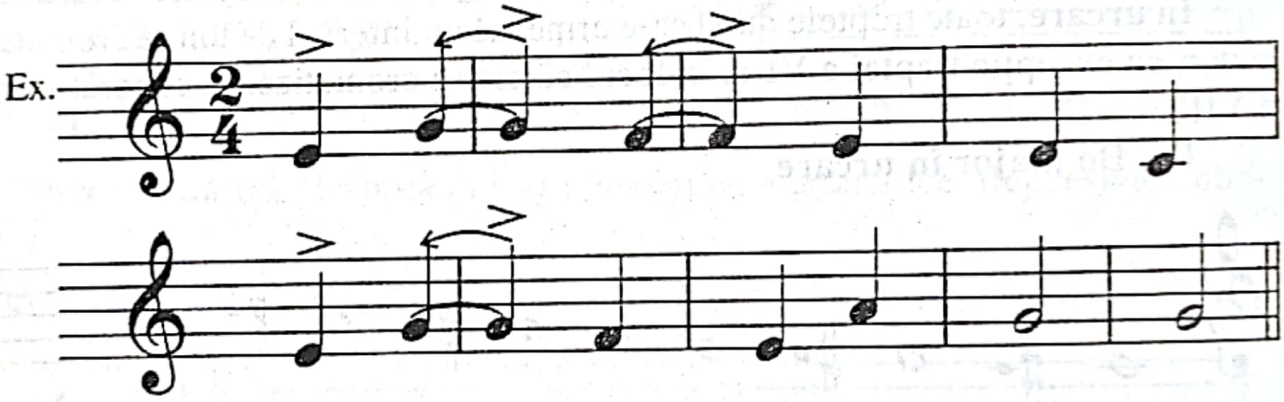


Formulele ritmice în măsurile 2/4; 3/4; 4/4

Formulele ritmice în aceste măsuri sunt: sincopa, contratimpul şi contratimpul sicopat.

Sincopa

Este unirea unui timp sau a unei părţi de timp accentuate cu un timp sau o parte de timp neaccentuată, printr-un legato de prelungire şi mutarea accentului de pe timpul accentuat pe timpul sau partea de timp neaccentuată.

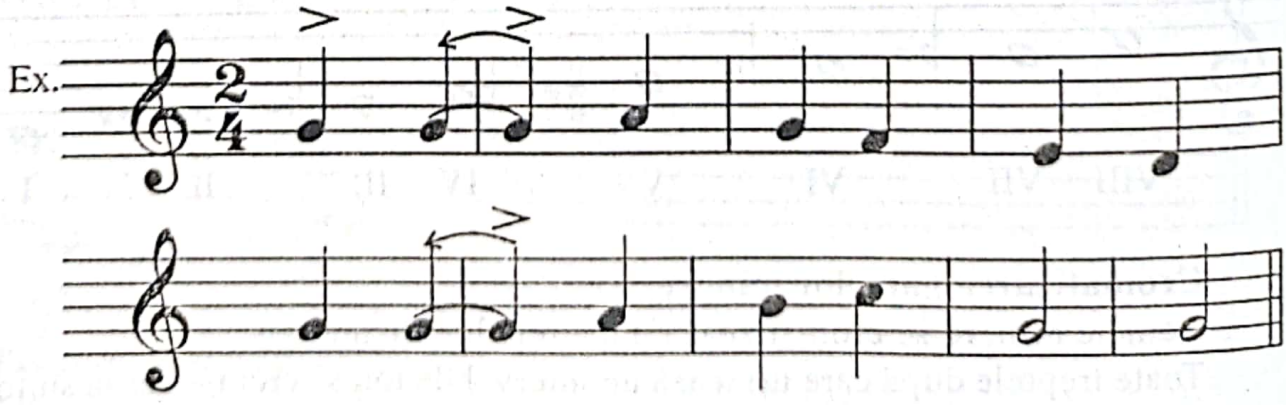


Sincopa poate fi **egală sau regulată şi neegală sau neregulată.**

Sincopa egală sau regulată se realizează între valori de note de durate egale.

Sincopa neegală sau neregulată se realizează între valori de durate diferite.

Sincopa egală pe timpi întregi în măsura de 2/4

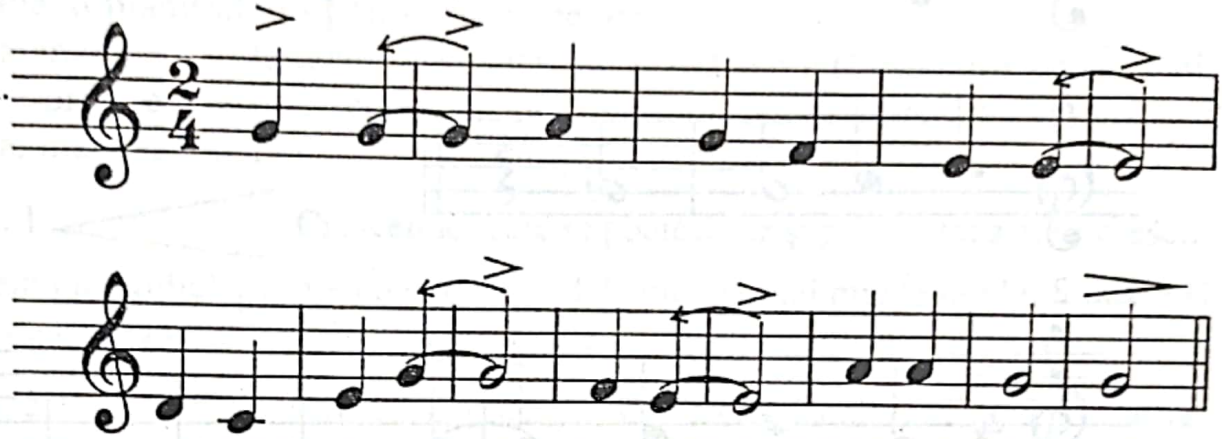


Scanned with CamScanner

Sincopa neegală sau neregulată pe timpi întregi în măsura de 2/4

Această formulă ritmică se realizează între timpul al II-lea neaccentuat al măsurii preccedente şi doimea din timpul I din măsura imediat următoare:

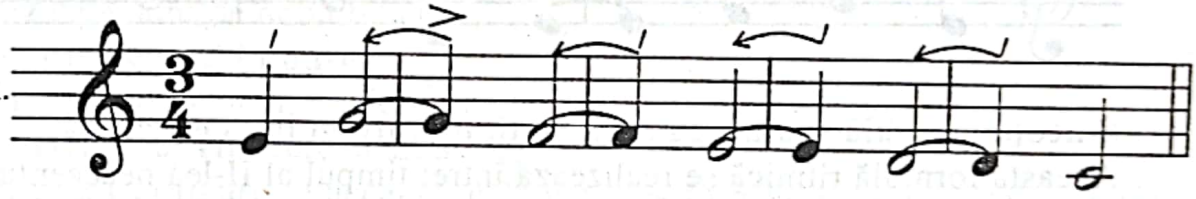
Ex.



Sincopa egală pe timpi întregi în măsura de 3/4

Această formulă ritmică se realizează între timpul al III-lea neaccentuat al măsurii precedente şi timpul I al măsurii următoare.

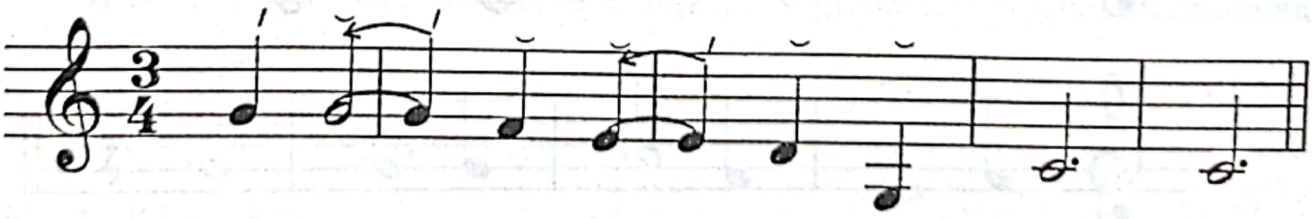
Ex.



Sincopa neegală sau neregulată în măsura de 3/4

Această formulă ritmică se relizează între timpii II şi III neaccentuaţi contopiţi într-o valoare de doime din măsura precedentă şi timpul I accentuat din măsura următoare, reprezentată printr-o pătrime.

Ex.



Sincopa egală sau regulată în măsura de 4/4

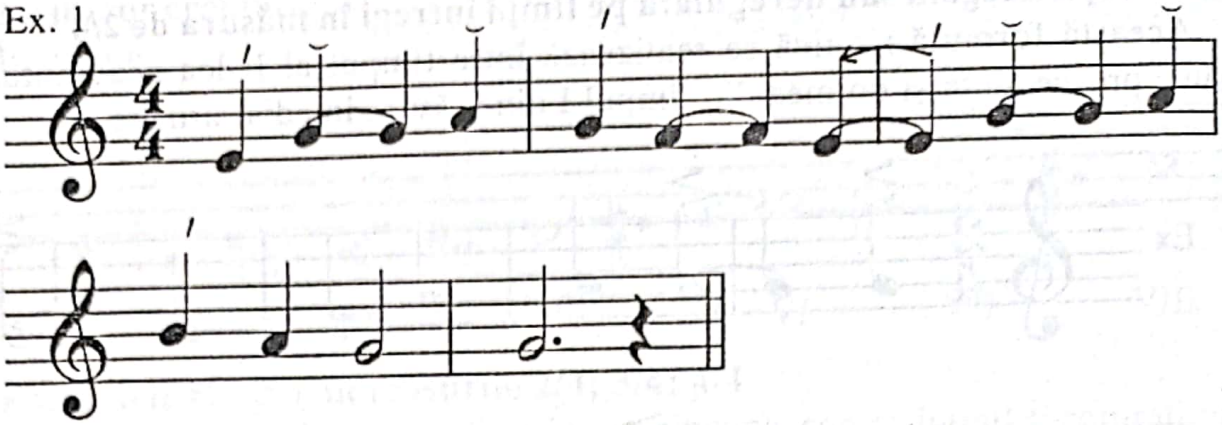
Sincopa egală sau regulată în măsura de 4/4 se realizează între:

a) Timpul al II-lea şi al III-lea neaccentuate din aceeaşi măsură şi între

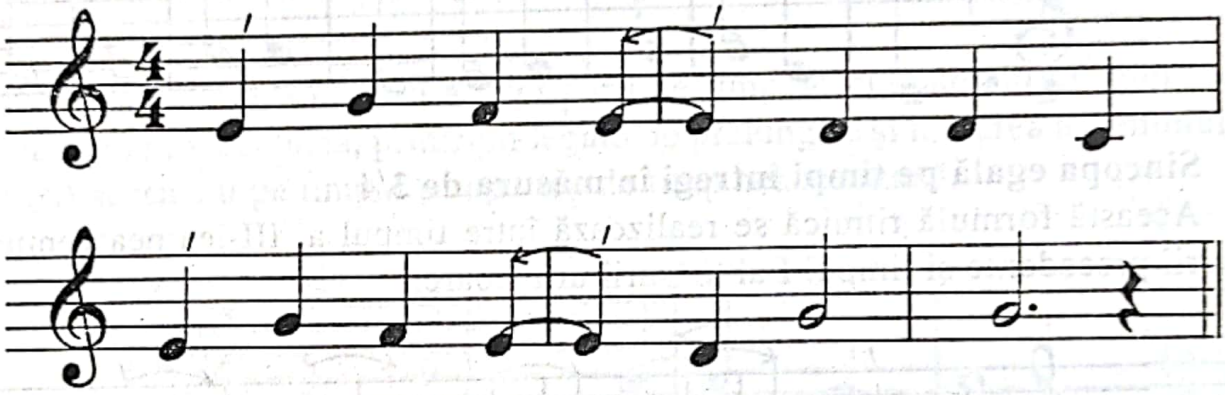
b) Timpul al IV-lea al măsurii precedente, timp neaccentuat, şi timpul I din măsura următoare, timp accentuat.

Scanned with CamScanner

Ex. 1

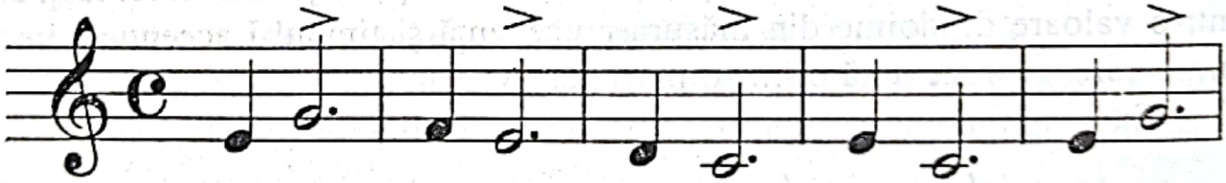


Ex. 2

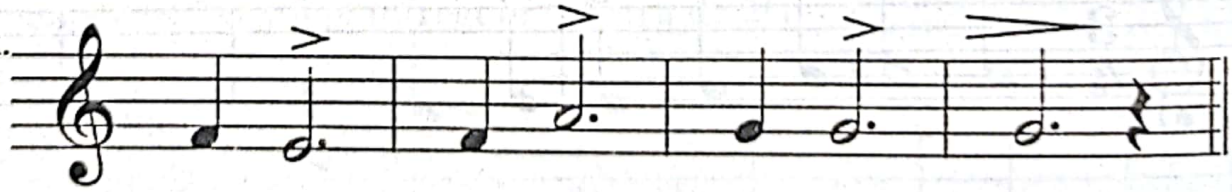


Sincopa neegală sau neregulată pe timpi întregi în măsura 4/4

Această formulă ritmică se realizează între: timpul al II-lea neaccentuat şi al III-lea cu accent metric secundar şi al IV-lea timp neaccentuat, contopiţi într-o valoare de doime cu punct.



Ex.



Nuanţele. Sunt semne şi termeni dinamici luaţi din limba italiană, cu circulaţie universală, care indică diferitele grade de intensitate după care trebuie să se execute o lucrare muzicală.

Aceşti termeni sunt:

1. Forte - fortissimo - fff - extrem de tare
2. Fortissimo - ff - foarte tare

Scanned with CamScanner

3. Forte - f - tare
4. Mezzo-forte - mf - pe jumătate tare
5. Piano - p - uşor
6. Pianissimo - pp - foarte uşor
7. Piano-pianissimo - ppp - extrem de uşor

În afară de aceşti termeni de nuanţe mai există şi o altă categorie de termeni, exprimaţi prin semne care reprezinră trecerea de la un grad de intensitate la alt grad, mai mare sau mai mic.

Ex. 1 Crescendo, care se poate scrie şi prescurtat astfel: cresc...

Acest semn ne indică trecerea de la un grad de nuanţă mai mic la unul mai mare şi se scrie deasupra unei serii întregi de sunete.

Ex. 2 Acest semn se numeşte descrescendo şi se scrie prescurtat Descresc... De asemenea se scrie deasupra unei serii întregi de sunete şi ne indică trecerea de la un grad de nuanţe mai puternic la unul mai slab.

Accentele sunt semne cu ajutorul cărora diferenţiem intensitatea sunetelor, deorace în cadrul melodiei sunetele nu sunt de aceeaşi intensitate.

Accentele sunt de două feluri:

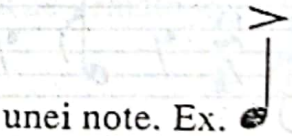
1. **naturale** şi 2. **impuse.**

La rândul lor, cele naturale sunt de trei feluri:

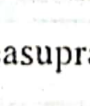
a) **metrice**; b) **ritmice**; c) **silabice.**

Din cele trei feluri de accente, cele mai des folosite sunt accentele metrice, atât în măsurile binare, cât şi în cele ternare.

Accentele impuse sunt:

1. **marcato** = < Se pune deasupra sau dedesubtul unei note. Ex. 

Arată că se începe cu un grad de nuanţă mic şi gradat creşte până la terminarea duratei acelei note.

2. **portato** = — se aşează deasupra unei note () şi arată că durata notei are aceeaşi intensitate.

3. **marcatissimo** = Aceasta ne indică faptul că trebuie executată valoarea de notă cu putere.

Alte semne sunt:

1. **sf3 = sforzando** pus deasupra unei valori de notă înseamnă că această notă

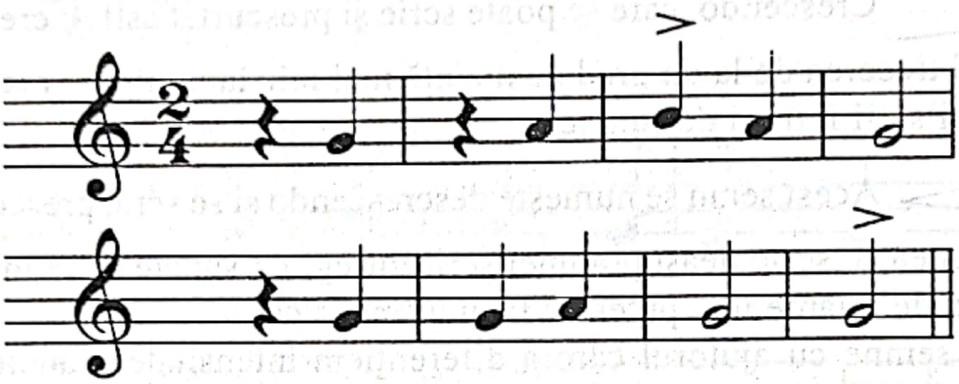
2. f3 = forzando
3. Sf = sforzato

Menţionăm că întâlnim aceşti termeni în foarte multe lucrări corale.

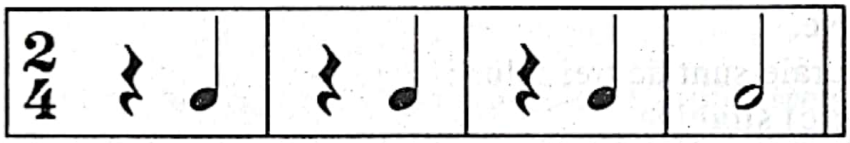
Contratimpul

Contratimpul este formula ritmică care reprezintă intonarea unui sunet pe un timp sau pe o parte de timp neaccentuată precedată şi urmată de pauză.

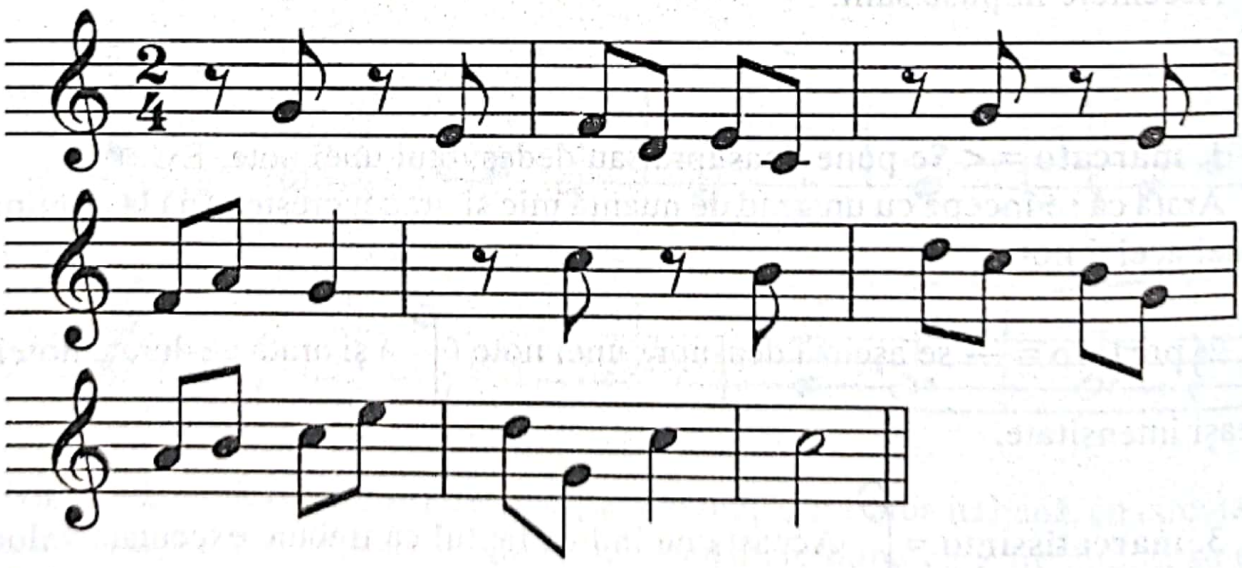
Ex. **Contratimpul pe timpi**



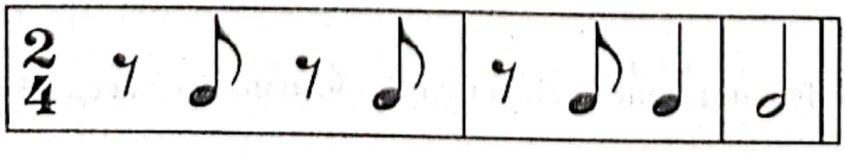
Schema contratimpului pe timpi întregi



Contratimpul pe jumătăţi de timpi



Schema contratimpului pe jumătăţi de timpi



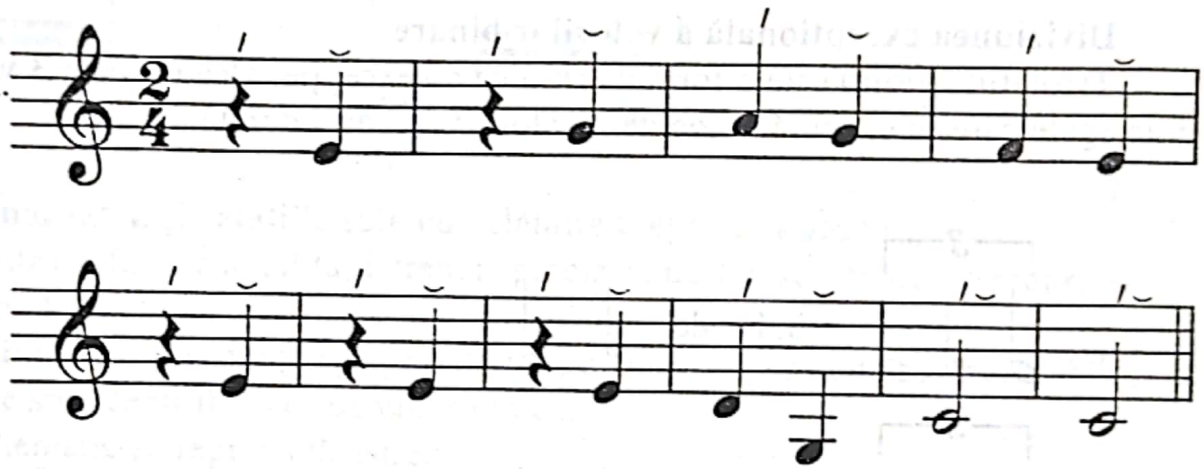
Scanned with CamScanner

CURS 15

Contratimpul pe timpi întregi în măsura de 2/4

Contratimpul pe timpi întregi în măsura de 2/4 se obţine prin înlocuirea timpului neaccentuat din prima şi a doua măsură cu pauzele corespunzătoare.

Ex.



Contratimpul pe timpi întregi în măsura de 3/4

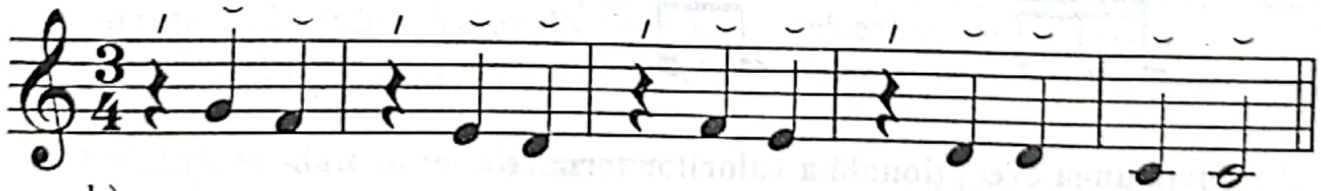
Această formulă ritmică se obţine:

a) fie înlocuind timpul întâi (I) prin pauza de pătrime din măsura respectivă,

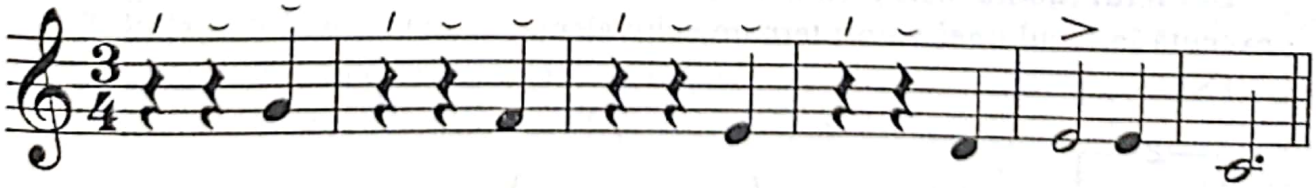
b) fie înlocuind timpul I accentuat şi al II-lea neaccentuat prin pauzele corespunzătoare atât din măsura respectivă, cât şi din măsurile următoare.

Ex.

a)



b)

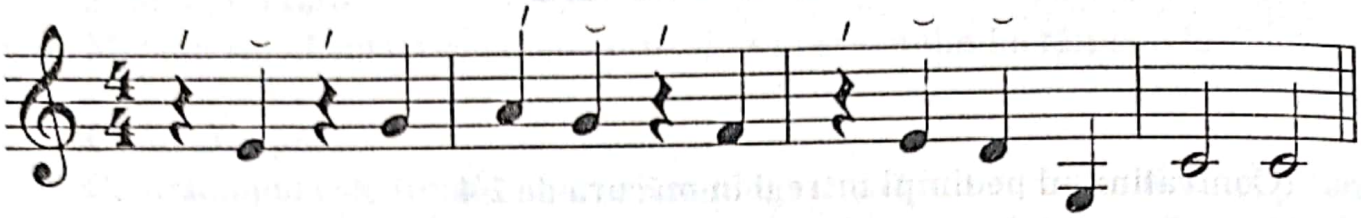


Contratimpul pe timpi întregi în măsura de 4/4

Contratimpul pe timpi întregi în această măsură se obţine înlocuind timpul I şi al III-lea din măsurile I, II etc. prin pauzele corespunzătoare de pătrime.

Scanned with CamScanner

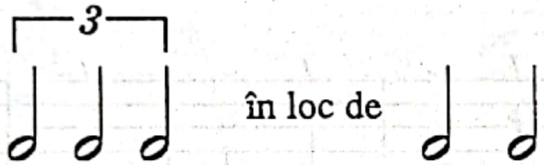
Ex.

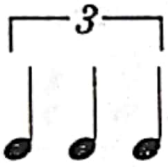


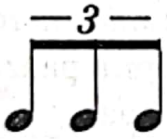
Menţionăm că celelate forme de contratimp - pe jumătăţi de timp şi pe sferturi de timp - se obţin după aceleaşi reguli.

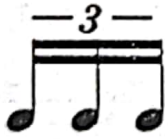
Diviziunea excepţională a valorilor binare

Trioletul (triola) este o formulă ritmică de excepţie, alcătuită din 3 valori de note egale care se execută în loc de 2 valori de aceeaşi durată.

Ex.  în loc de

 în loc de

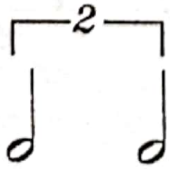
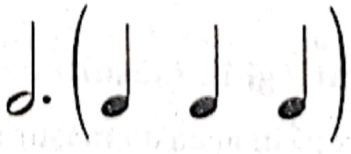
 în loc de

 în loc de

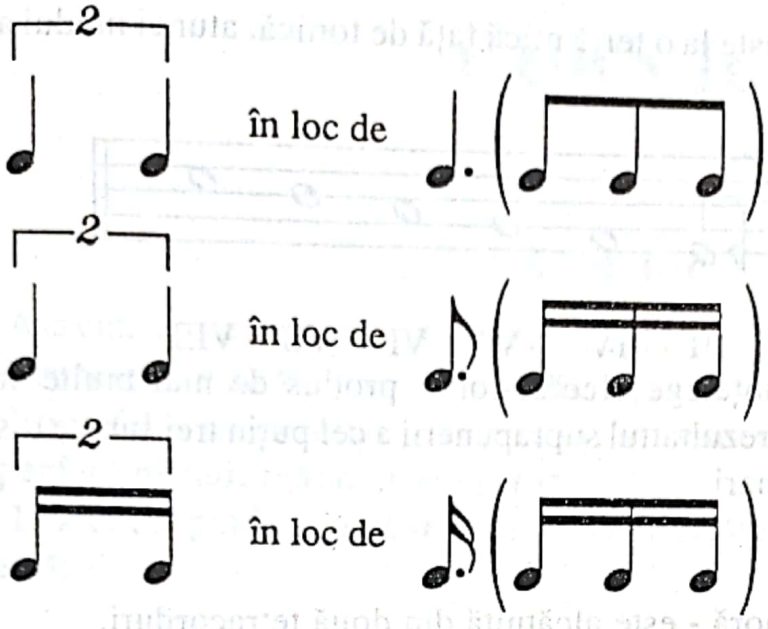
Diviziunea execpţională a valorilor ternare

Duoletul (duola) este formula ritmică alcătuită din 2 valori de note egale care se execută în locul unei valori ternare echivalente.

Ex.

 în loc de 

Scanned with CamScanner

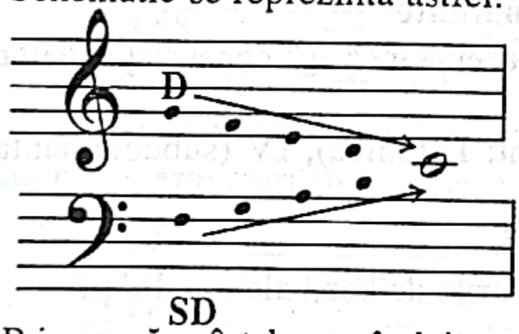


Tonalitatea şi relaţiile sale cu celelalte trepte din gamă

Pentru definirea tonalităţii trebuie precizate noţiunile: tonalitate propriu-zisă, gamă, mod şi acord.

Prin **tonalitate** se înţelege gravitaţia şi convergenţa sunetelor unei compoziţii muzicale spre centrul sonor denumit tonică.

Schematic se reprezintă astfel:



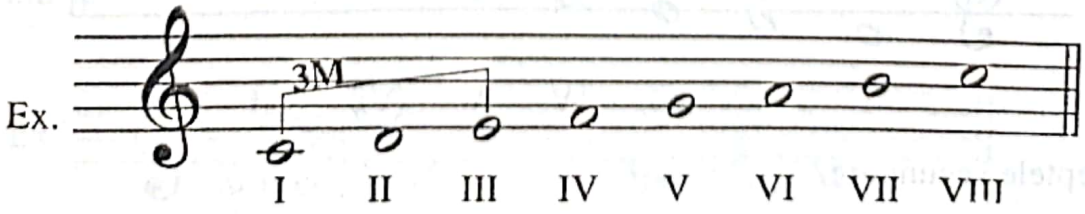
Prin **gamă** se înţelege orânduirea treaptă ascendentă şi descendentă a sunetelor care compun o gamă, începând cu primul sunet şi terminând cu repetarea lui la octavă.

Mod. Relaţiile intervalice în care se află treptele unei tonalităţi faţă de tonică poartă numele de mod.

Relaţiile modale în tonalitate sunt:

1. Relaţiile de mod major
2. Relaţiile de mod minor

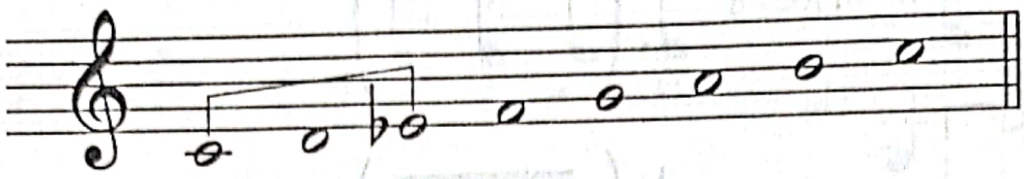
Treapta care defineşte modul minor sau major este treapta a III-a a gamei. Dacă treapta se află la interval de terţă mare faţă de tonică, modul acelei tonalităţi este major.



Scanned with CamScanner

Dacă însă aceeaşi treaptă este la o terţă mică faţă de tonică, atunci modul acelei tonalităţi este minor.

Ex.



I II III IV V VI VII VIII

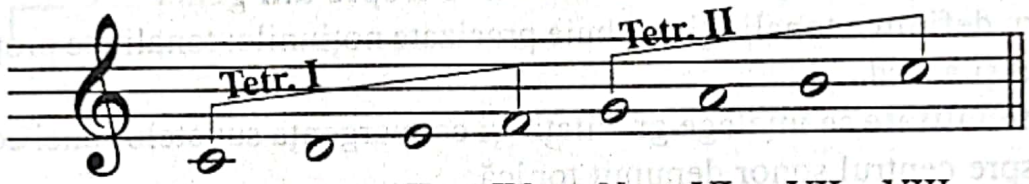
Acordul. Prin acord se înţelege efectul sonor produs de mai multe sunete diferite emise simultan. El este rezultattul suprapunerii a cel puţin trei sunete dispuse la intervale de terţe mici sau mari.

Structura unei game

O gamă - majoră sau minoră - este alcătuită din două tetracorduri.

Fiecare tetracord este alcătuit din patru trepte.

Ex.



I II III IV V VI VII VIII

Treptele principale şi secundare în tonalitate

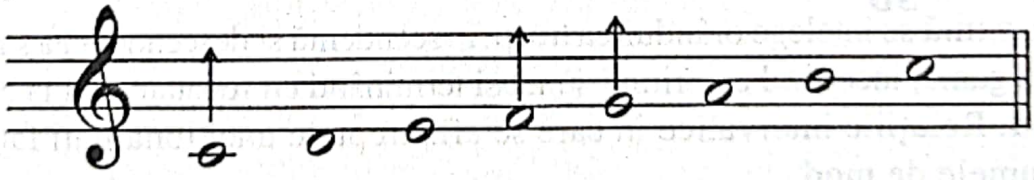
Pe treptele principale ale unei game se reazemă întreaga construcţie melodico-armonică a accelei creaţii.

Treptele principale ale unei game sunt: I (tonica), IV (subdominanta), V (dominanta).

Treptele secundare sunt: II, III, VI, VII.

Pe treptele principale se formează acordurile de bază ale tonalităţii

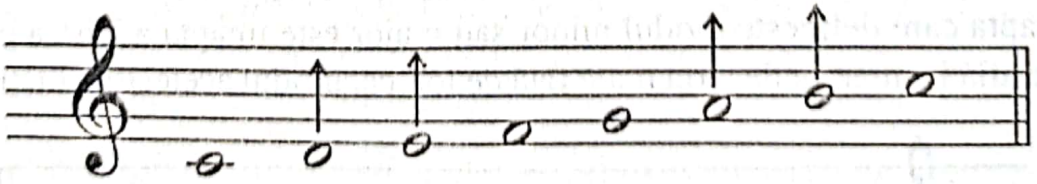
Ex. 1



Ⓘ II III Ⓘⓥ Ⓥ VI VII VIII

cu treptele principale

Ex. 2



I Ⓘⓘ Ⓘⓘⓘ IV V Ⓥⓘ Ⓥⓘⓘ VIII

cu treptele secundare

Scanned with CamScanner

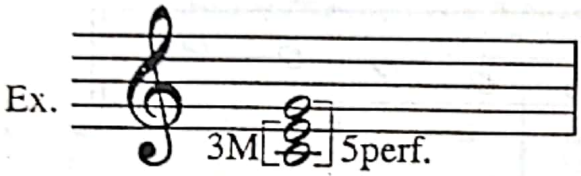
CURS 16

Acordul

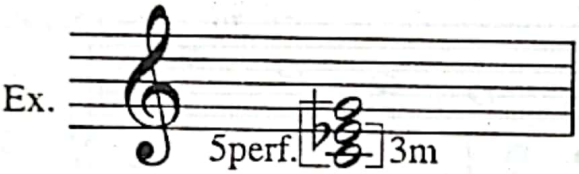
Aşa cum am arătat mai sus, acordul este alcătuit din 3, 4, 5, 6 şi 7 sunete. Acordul de trei sunete este alcătuit din sunetul fundamental, terţa şi cvinta sa.

După felul terţei (mare sau mică) şi al cvintei, acordul poate fi: **perfect major, perfect minor, mărit şi micşorat.**

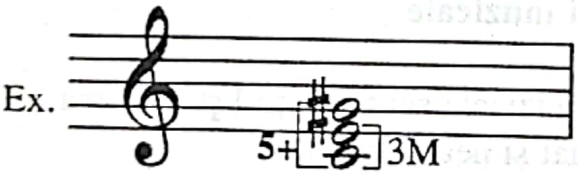
1. **Acord perfect major** este acordul alcătuit dintr-o terţă mare şi cvintă perfectă:



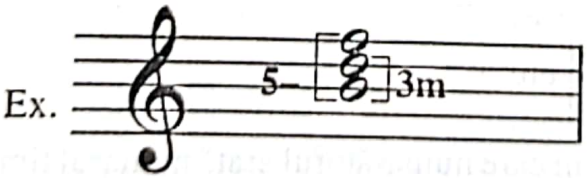
2. **Acordul perfect minor** este acordul dintr-o terţă mică şi o cvintă perfectă:



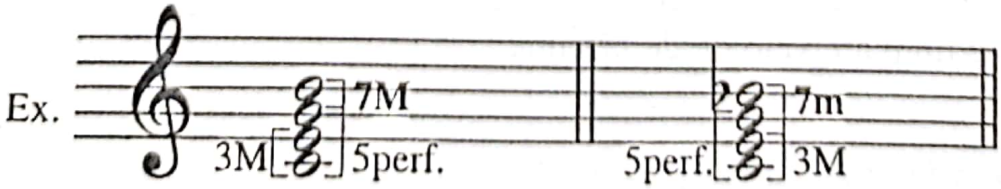
3. **Acordul mărit** este acordul alcătuit dintr-o terţă mare şi o cvintă perfectă sau din două terţe mari suprapuse.



4. **Acordul micşorat** este acordul alcătuit dintr-o terţă mică şi o cvintă micşorată sau din două terţe mici.



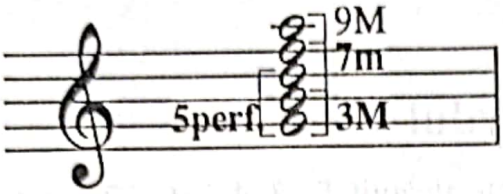
Acordul de 4 sunete este alcătuit din: sunetul fundamental, terţa, cvinta şi septima sa.



Scanned with CamScanner

Acordul de 5 sunete este alcătuit din sunetul format din sunetul fundamental, terţa, cvinta, septima şi nona sa. Aici acordul de nonă pe dominantă.

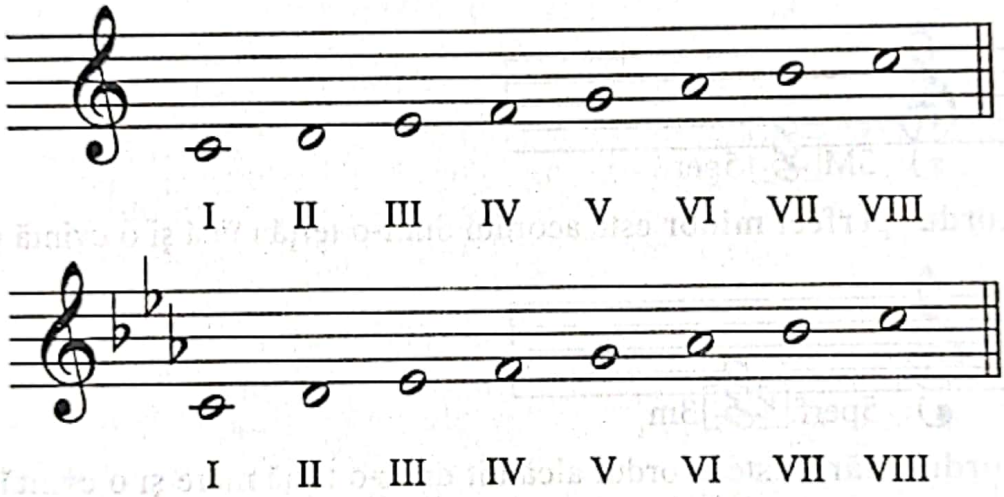
Ex.



Tonalităţi omonime

Se numesc tonalităţi omonime tonalităţile care au aceeaşi tonică, dar sunt de moduri diferite şi se găsec la distanţă de trei cvinte perfecte una faţă de cealaltă.

Ex.



Elemente componente ale metricii muzicale

Elemente componente ale metricii muzicale sunt: **timpul şi măsura.**

Timpul este de două feluri: accentuat şi neaccentuat.

Măsura este gruparea timpilor accentuaţi şi neaccentuaţi delimitaţi prin linii verticale numite bare de măsură.

Ex. $\frac{2}{4}$ etc.

Măsura se scrie sub formă de fracţie în care numărătorul arată numărul timpilor ce alcătuiesc acea măsură, iar numitorul arată durata acestor timpi.

Ex.

$\frac{2}{4}$ = Fiecare timp are valoare de pătrime

Scanned with CamScanner

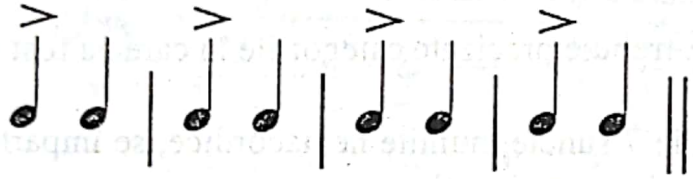
$\frac{2}{8}$ = Fiecare timp are valoare de optime

$\frac{2}{16}$ = Fiecare timp are valoare de şaisprezecime

Măsurile sunt:

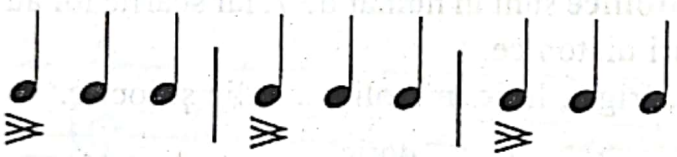
1) De structură **binară**, în care accentul metric apare din doi în doi timpi.

Ex.



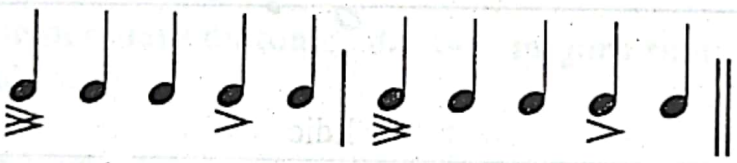
2) De structură **ternară**, în care accentul ritmic apare din 3 în 3 timpi.

Ex.



3) De structură **eterogenă**, în care accentul metric apare prin amestecul de timp binar cu cel ternar.

Ex. $\frac{5}{4}$



(3+2) **(2+3)**

Scanned with CamScanner

CURS 17

Modurile populare

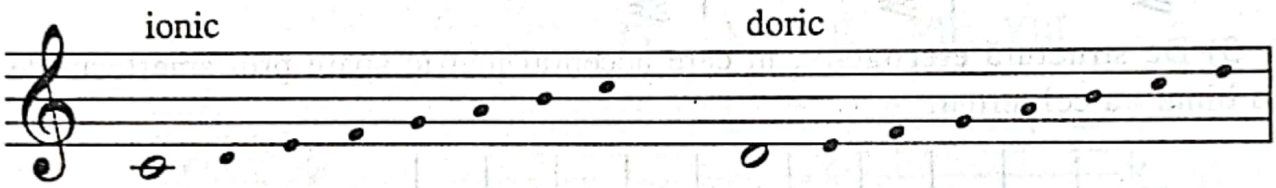
În creaţia populară au apărut şi s-au dezvoltat de-a lungul timpului diverse formaţiuni modale heptacordice (de 7 sunete) a căror frumuseţe şi originalitate rezidă în timp.

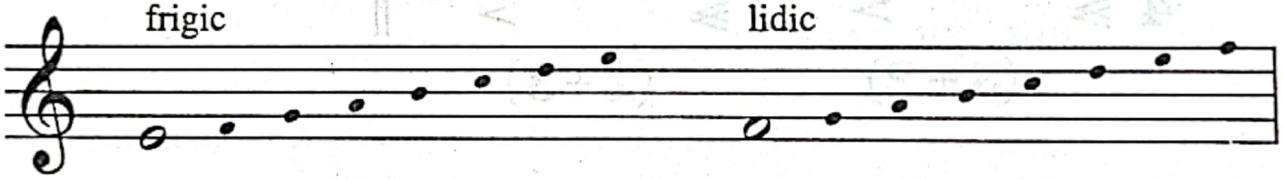
Pentru studierea acestora, trebuie precizate categoriile în care au fost sistematizate de către teoreticieni.

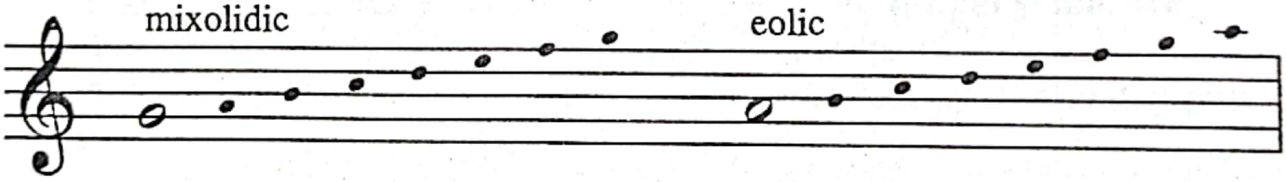
Aceste moduri populare de 7 sunete, numite heptacordice, se împart în două categorii bine conturate: **diatonice şi cromatice.**

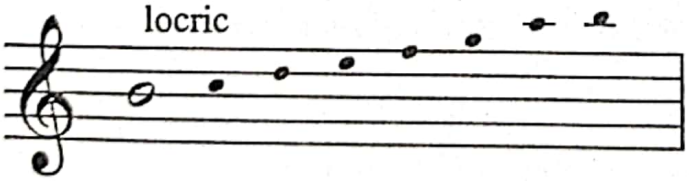
a) **Modurile populare diatonice** sunt în număr de 7, iar scările lor au sunetele dispuse prin tonuri şi semitonuri diatonice.

Acestea sunt: ionic, doric, frigic, lidic, mixolidic, eolic şi locric.









Trei dintre acestea (ionicul, lidicul şi mixolidicul) sunt de **stare majoră**, pentru că au la bază terţa mare, iar celelate patru (doricul, frigicul, eolicul şi lacricul), având la bază terţa mică, sunt de **stare minoră.**

Modurile populare diatonice sunt moduri naturale, pentru că materialul sonor se aşează în întregime din cvintă perfectă în cvintă perfectă.

Scanned with CamScanner

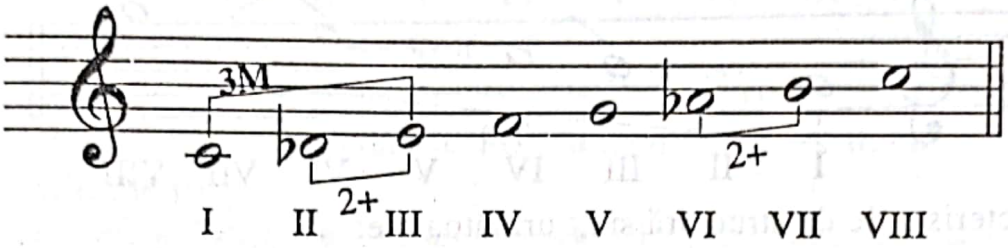
b) **Modurile populare cromatice**

Acestea sunt în număr nedefinit şi au drept caracteristică prezenţa secundei mărite (2+) în structura lor.

Şi ele sunt de două feluri: de **stare majoră**, când au la bază terţă mare faţă de tonică, şi de **stare minoră**, când au la bază terţa mică faţă de tonică.

Mod cromatic de stare majoră.

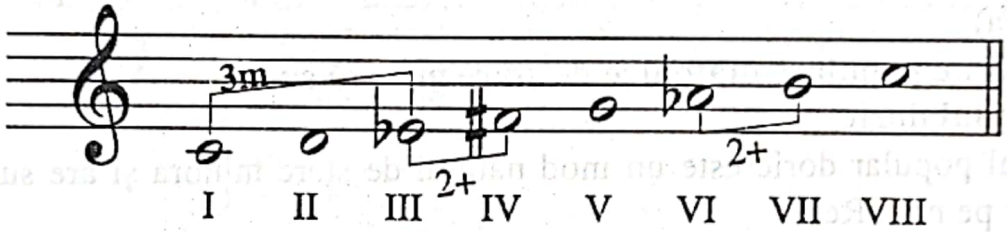
Ex.



I II III IV V VI VII VIII

Mod cromatic de stare minoră

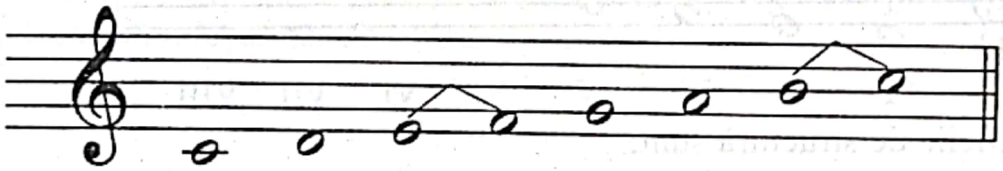
Ex.



I II III IV V VI VII VIII

Modurile populare diatonice de stare majoră sunt:

1. **Modul ionic**



I II III IV V VI VII VIII

Caracteristicile de structură sunt: are 5 tonuri şi 2 semitonuri.

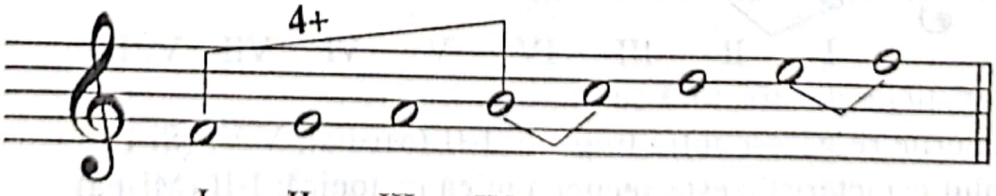
Semitonurile se găsesc între treptele III-IV (Mi-Fa), VII-VIII (Si-Do).

Ca structură, modul ionic este identic cu majorul natural, are terţa mare la bază, iar sunetul de constituire este nota Do.

2. **Modul lidic**

Este un mod natural de stare majoră, pentru că are terţa mare la bază, iar sunetul de constituire este nota Fa.

Ex.



I II III IV V VI VII VIII

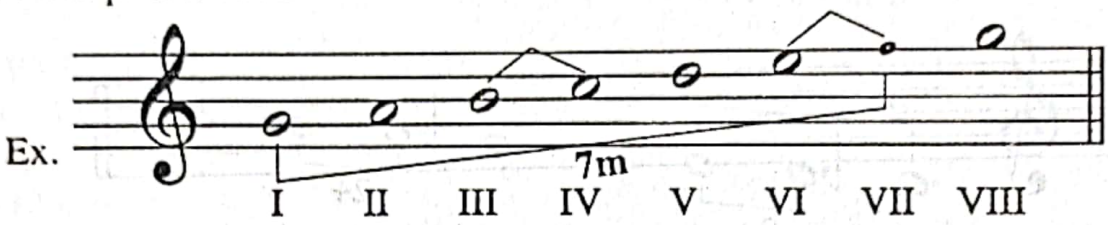
Scanned with CamScanner

Caracteristicile de structură ale modului sunt: semitonurile sunt între treptele: IV-V (Si-Do) şi VII-VIII (Mi-Fa).

Intervalul caracteristic este cvarta mărită pe tonică (cvarta lidică).

3. **Modul mixolidic**

Modul mixolidic este un mod natural de stare majoră şi are sunetul de constituire pe nota Sol.



Caracteristicile de structură sunt următoarele:

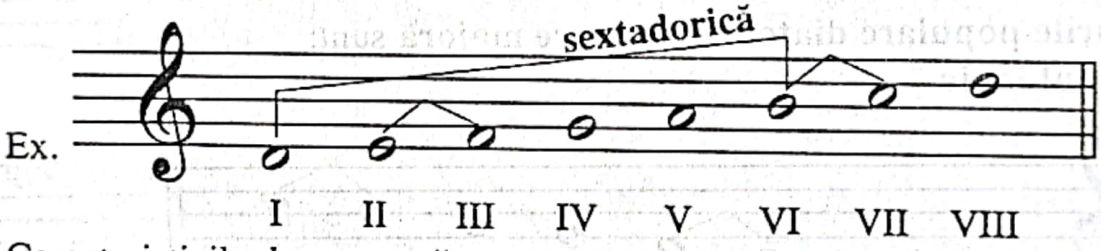
Semitonurile se găsesc între treptele: III-IV (Si-Do), VI-VII (Mi-Fa).

Intervalul caracteristic al modului mixolidic este septima mică pe tonică: I-VII (Sol-Fa).

Modurile populare diatonice de stare minoră sunt:

4. **Modul doric**

Modul popular doric este un mod natural de stare minoră şi are sunetul de constituire pe nota Re.



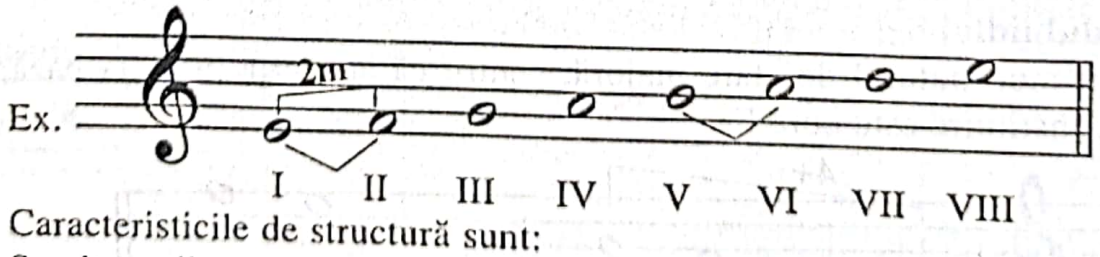
Caracteristicile de structură sunt:

Semitonurile se află pe treptele: II-III (Mi-Fa) şi VI-VII (Si-Do).

Intervalul caracteristic al modului este sexta mare pe tonică (sexta dorică) Re-Si (I-VI).

5. **Modul frigic**

Modul popular frigic este un mod natural de stare minoră şi are sunetul de constituire pe nota Mi.



Caracteristicile de structură sunt:

Semitonurile se găsesc între treptele: I-II (Mi-Fa), V-VI (Si-Do).

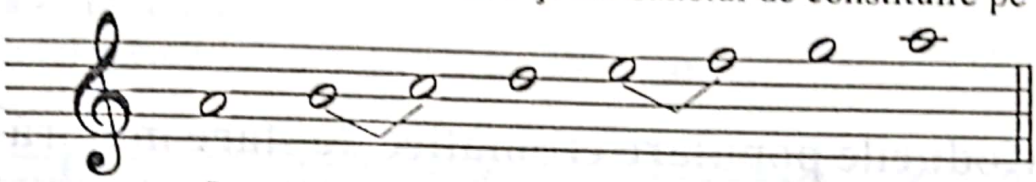
Intervalul caracteristic este secunda mică pe tonică: I-II (Mi-Fa).

Scanned with CamScanner

6. Modul eolic

Este un mod natural de stare minoră şi are sunetul de constituire pe nota La.

Ex.



I II III IV V VI VII VIII

Caracteristicile de structură sunt:

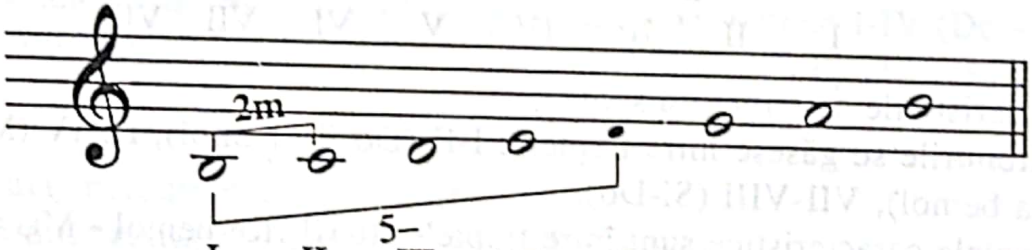
Semitonurile se găsesc între treptele II-III (Si-Do) şi V-VI (Mi-Fa).

Modul eolic este ca structură identic cu modul minor natural.

7. Modul locric

Modul popular locric este de stare minoră şi are sunetul de constituire pe nota Si.

Ex.



I II III IV V VI VII VIII

Caracteristicile de structură sunt:

Semitonurile se găsesc între treptele: I-II (Si-Do) şi IV-V (Mi-Fa).

Intervalele caracteristice ale modului sunt: secundă mică pe tonică: I-II (Si-Do) şi cvintă micşorată, de asemenea, pe tonică: I-V (Si-Fa).

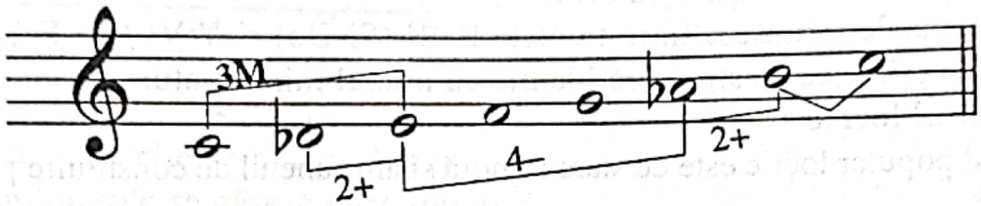
Scanned with CamScanner

CURS 18

Modurile populare cromatice de stare majoră

1. Modul ionic cu treptele II şi VI coborâte

Ex.



I II III IV V VI VII VIII

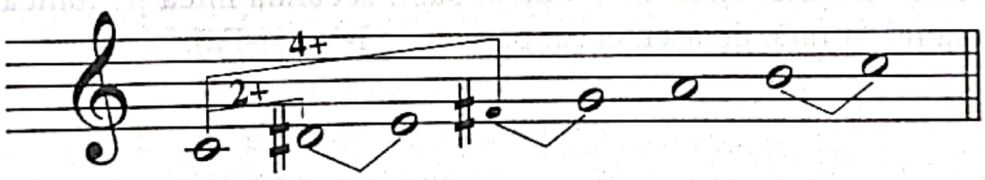
Caracteristicile de structură sunt:

Semitonurile se găsesc între treptele: I-II (Do-Re bemol), III-IV (Mi-Fa),V-VI (Sol-La bemol), VII-VIII (Si-Do).

Intervalele caracteristice sunt între treptele: II-III (Re bemol - Mi) = 2+ (secunda mărită); VI-VII (La bemol -Si) = 2+ (secunda mărită), III-VI (Mi - La bemol) = 4- (cvarta micşorată).

2. Modul lidic cu treapta a II-a urcată

Ex.



I II III IV V VI VII VIII

Principalele caracteristici ale mosului sunt: secunda mărită pe tonică: I-II (Do - Re diez), cvarta mărită pe tonică, I-IV (Do - Fa diez).

Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Re diez - Mi), IV-V (Fa diez - Sol) şi VII-VIII (Si-Do).

3. Modul mixolidic cu treapta a II-a urcată

Ex.

I II III IV V VI VII VIII

Caracteristicile de structură sunt:

Secunda mărită pe tonică: I-II (Do - Re diez).

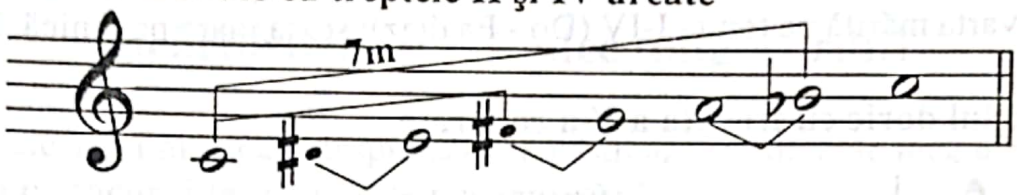
Scanned with CamScanner

Septima mică, deasemena pe tonică: I-VII (Do - Si bemol).

Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Re diez - Mi); III-IV (Mi - Fa) şi VI-VII (La - Si bemol).

4. **Modul mixolidic cu treptele II şi IV urcate**

Ex.



I II III IV V VI VII VIII

Caracteristice de structură sunt:

Semitonurile se găsesc între treptele : II-III (Re diez - Mi), IV-V (Fa diez - Sol), VI-VII (La - Si bemol).

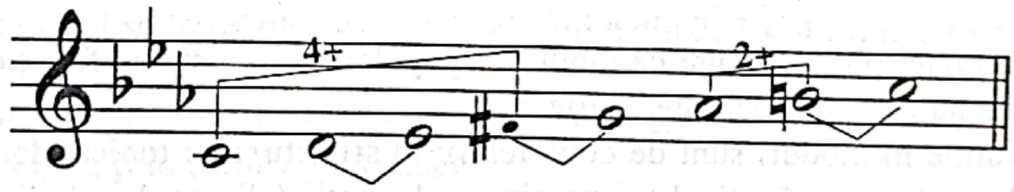
Intervalele caracteristice sunt: cvarta mărită pe treptele I-IV (Do - Fa diez); secunda mărită pe treptele I-II (Do - Re diez); septima mică pe tonică, I-VII (Do - Si bemol).

Moduri cromatice de stare minoră

1. **Modul cromatic cu treptele IV şi VII urcate**

Unul dintre modurile cromatice de stare minoră cu mare răspândire este modul eolic cu treptele IV şi VII urcate.

Ex.



I II III IV V VI VII VIII

Caracteristicile de structură sunt: Cele două secunde mărite pe treptele III-IV (Mi bemol - Fa diez) şi VI-VII (La bemol - Si becar); cvarta mărită pe tonică, I-IV (Do - Fa diez).

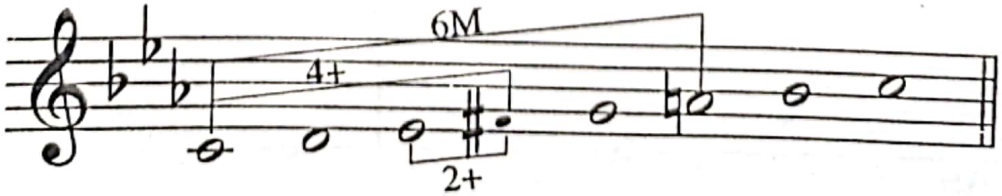
Semitonurile se găsesc între treptele: II-III (Re - Mi bemol), IV-V (Fa diez - Sol), V-VI (Sol - La bemol), VII-VIII (Si becar - Do).

2. **Modul doric cu treapta a IV-a urcată**

Un alt mod cromatic întâlnit foarte des în creaţia populară românească este minorul doric cu treapta a IV-a urcată.

Sunetul de constituire este pe nota Do.

Ex.



I II III IV V VI VII VIII

Scanned with CamScanner

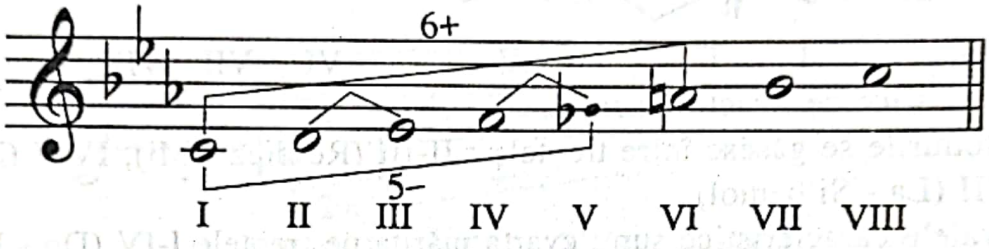
Caracteristicile de structură ale acestui mod sunt următoarale:

Semitonurile se găsesc între treptele II-III (Re - Mi bemol), IV-V (Fa diez - Sol) şi VI-VII (La becar - Si bemol).

Intervalele caracteristice sunt: secunda mărită pe treptele III-IV (Mi bemol - Fa diez); cvarta mărită pe tonic, I-IV (Do - Fa diez); sexta mare pe tonică, I-VI (Do - La becar).

3. **Modul doric cu treapta a V-a coborâtă**

Ex.



Sunetul de constituire este nota Do.

Caracteristicile de structură sunt: cvinta micşorată pe treptele I-V (Do - Sol bemol) şi sexta mare petreptele I-VI (Do - La becar).

Semitonurile se găsesc între treptele: I-III (Re - Mi bemol) şi IV - V (Fa - Sol bemol).

În creaţia populară se întânleşte mai rar acest mod pentru că are un sistem instabil în structura sa, şi anume cvinta micşorată pe tonică, I - V (Do -Sol bemol).

În concluzie, putem spune că modurile populare sunt sisteme funcţionale în care sunetele au o funcţionalitate aparte.

Funcţiunile în moduri sunt de două feluri: a) **structurale:** tonica, dominantă, initium, subtonul şi vox finalis; b) **expresive:** culminaţia (climaxul melodic).

Menţiune. Conceptul cromatismului de factură modală definit prin prezenţa secundei mărite vine din teoria şi practica muzicală a grecilor.

Scanned with CamScanner

CURS 19

Scările prepentatonice (oligocordii)

Primele scări muzicale despre care se păstrează documente încă din secolul I d.Hr. sunt **oligocordiile** sau scările **prepentatonice**.

Oligos, în greceşte, înseamnă puţin, iar *hordi*, coardă, sunet. Deci, oligocordia este un sistem alcătuit din sunete puţine.

Oligocordiile sunt primele sisteme melodice universale care utilizează un material sonor redus din punct de vedere cantitativ, de 2, 3 şi 4 sunete.

Menţionăm că există oligocordie chiar cu un sunet.

Oligocordiile există în creaţia tuturor popoarelor. Acestea au apărut - după unii teoreticieni - într-o vreme când spiritul uman era stăpânit de vrăji şi când folosea formule magice pentru îmblânzirea naturii, dar mai ales în procesul muncii, în incantaţiile care însoţeau activitatea zilnică: cântecele pescarilor, tăietorilor de lemne, în muzica popoarelor de culoare, a triburilor indiene etc.

În folclorul românesc însă, oligocordiile se găsesc în ritualurile vechi populare, ca: scaloianul, paparuda, bocete, cântece de nuntă, dar mai ales în folclorul copiilor.

Materialul sonor al oligocordiilor alcătuite din 2, 3 şi 4 sunete se organizează în felul următor:

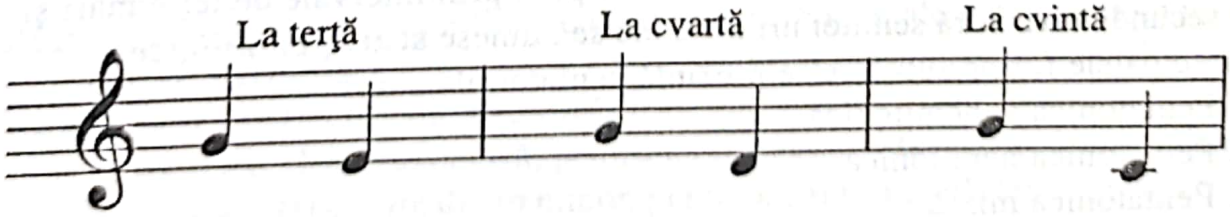
a) prin treptele alăturate şi salturi intervalice;

b) numai prin salturi intervalice.

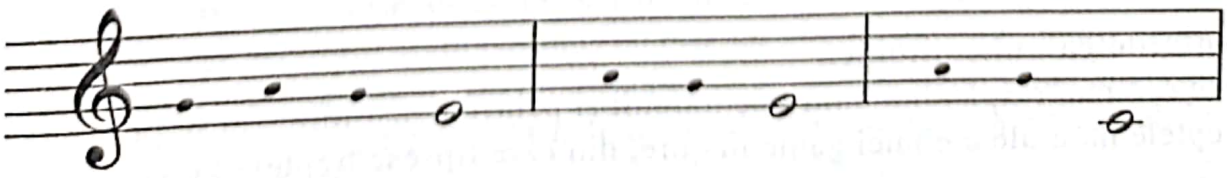
Oligocordiile alcătuite prin trepte alăturate sunt: **bicordii, tricordii şi tetracordii.**

Oligocordiile alăcuite prin trepte alăturate şi salturi intervalice sunt: **bitonii, tritonii şi tetratonii.**

Ex. de bitonii prin trepte alăturate şi salturi intervalice:

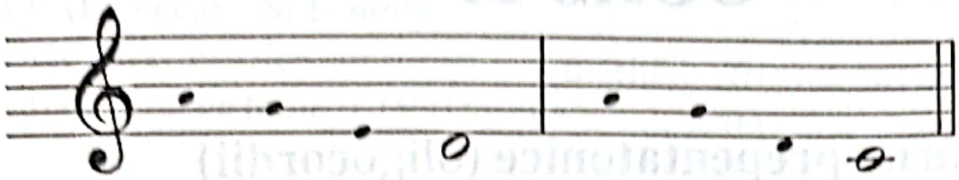


Ex. de tritonii

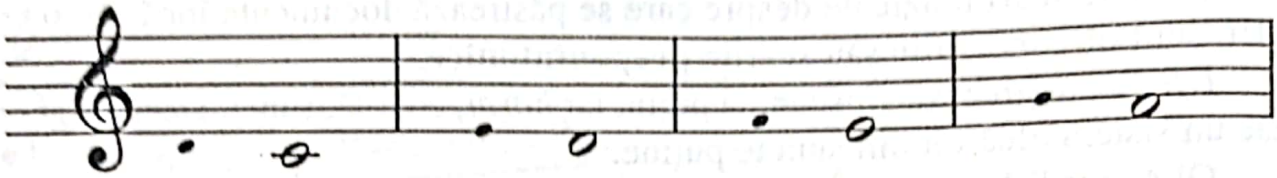


Scanned with CamScanner

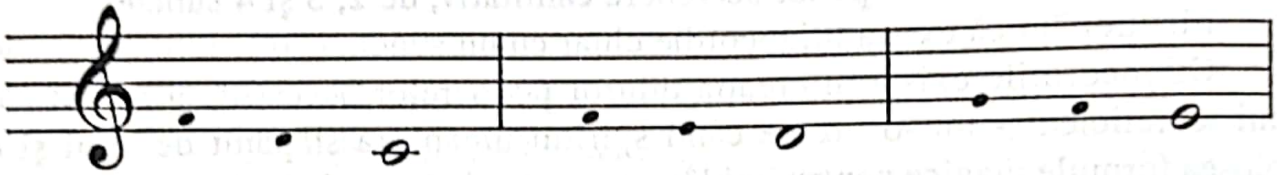
Ex. de tetratonii



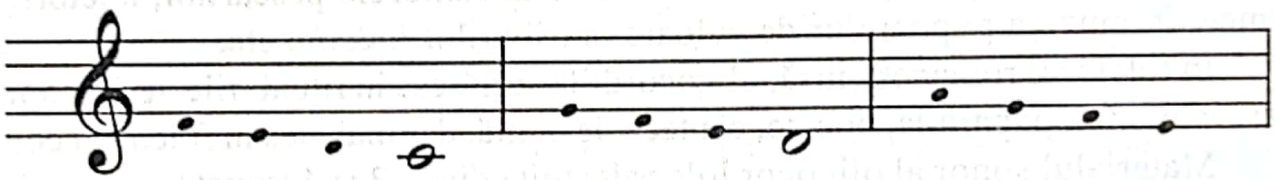
Ex. de bicordii (2 sunete)



Ex. de tricordii (3 sunete)



Ex. de tetracordii (4 sunete)



În concluzie, oligocordiile reprezintă temele de organizare artistică a materialului sonor de la care pornesc primele consideraţiuni teoretice privind monodia.

În oligocordii apar structurile diatonice şi cromatice care prefigurează cromatismul muzical de mai târziu.

Oligocordiile deschid drumul dezvoltării artei muzicale spre sisteme modale mai ample şi mai bine conturate.

Scările pentatonice

Scările muzicale alcătuite din 5 sunete dispuse prin intervale de terţe mari şi mici şi secunde mari fără semitonuri între ele se numesc **scări pentatonice.**

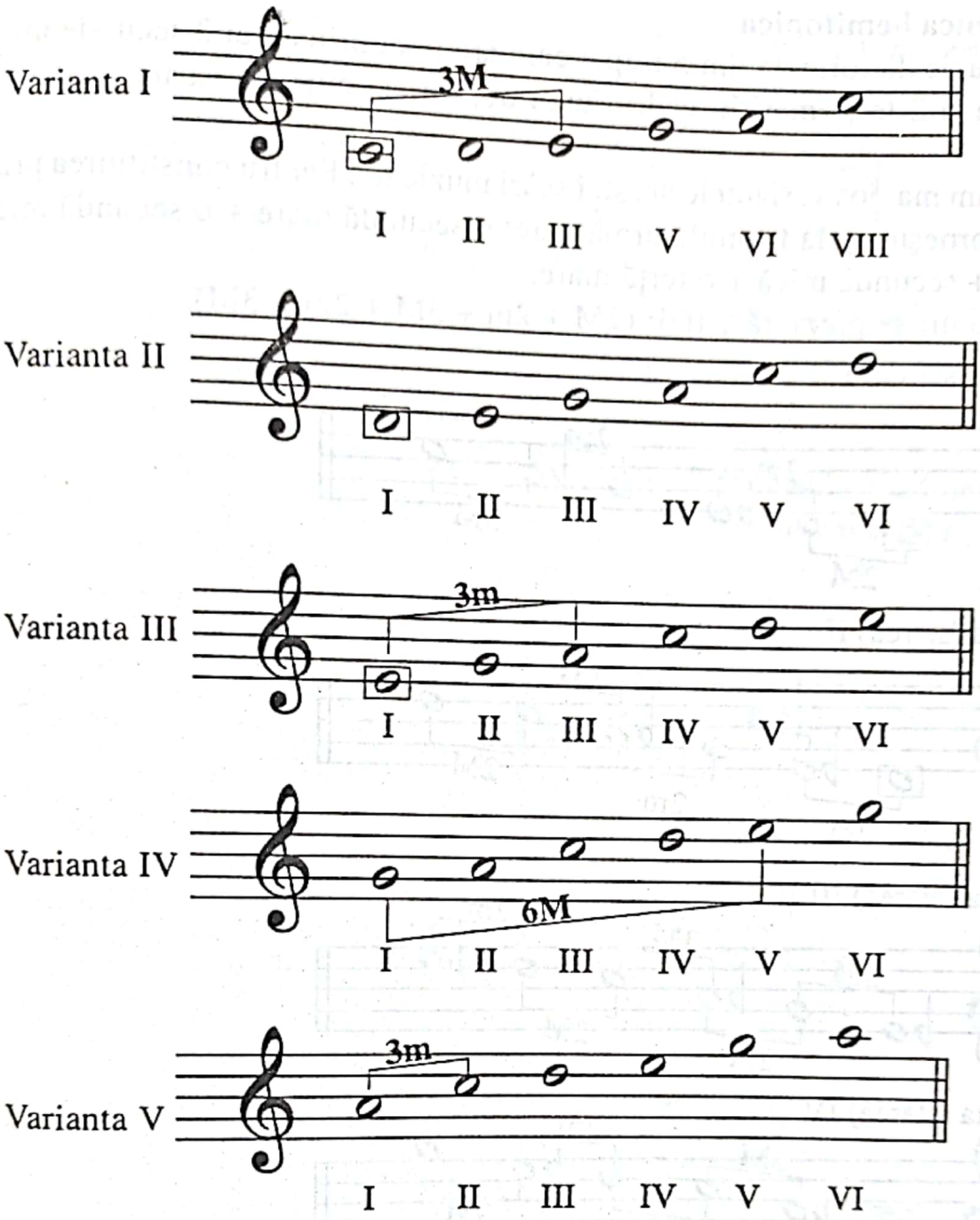
Principalele forme sub care se prezintă pentatoniile sunt:

1. Pentatonica anhemitonică
2. Pentatonica hemitonică
3. Pentatonica mixtă
4. Pentatonica cromatică

Pentatonica anhemitonică

Este cea mai răspândită dintre pentatonii şi pentru constituirea ei se porneşte de la treptele naturale ale unei game majore, din care lipsesc treptele IV şi VII.

Scanned with CamScanner



Din cele de mai sus se poate observa că toate cele 5 stări sau variante sunt alcătuite având ca tonică pe fiecare dintre cele 5 trepte ale scării pentatonice.

Astfel, **varianta I** este de tip major, datorită existenţei raporturilor de terţă mare şi cvintă perfectă faţă de tonică.

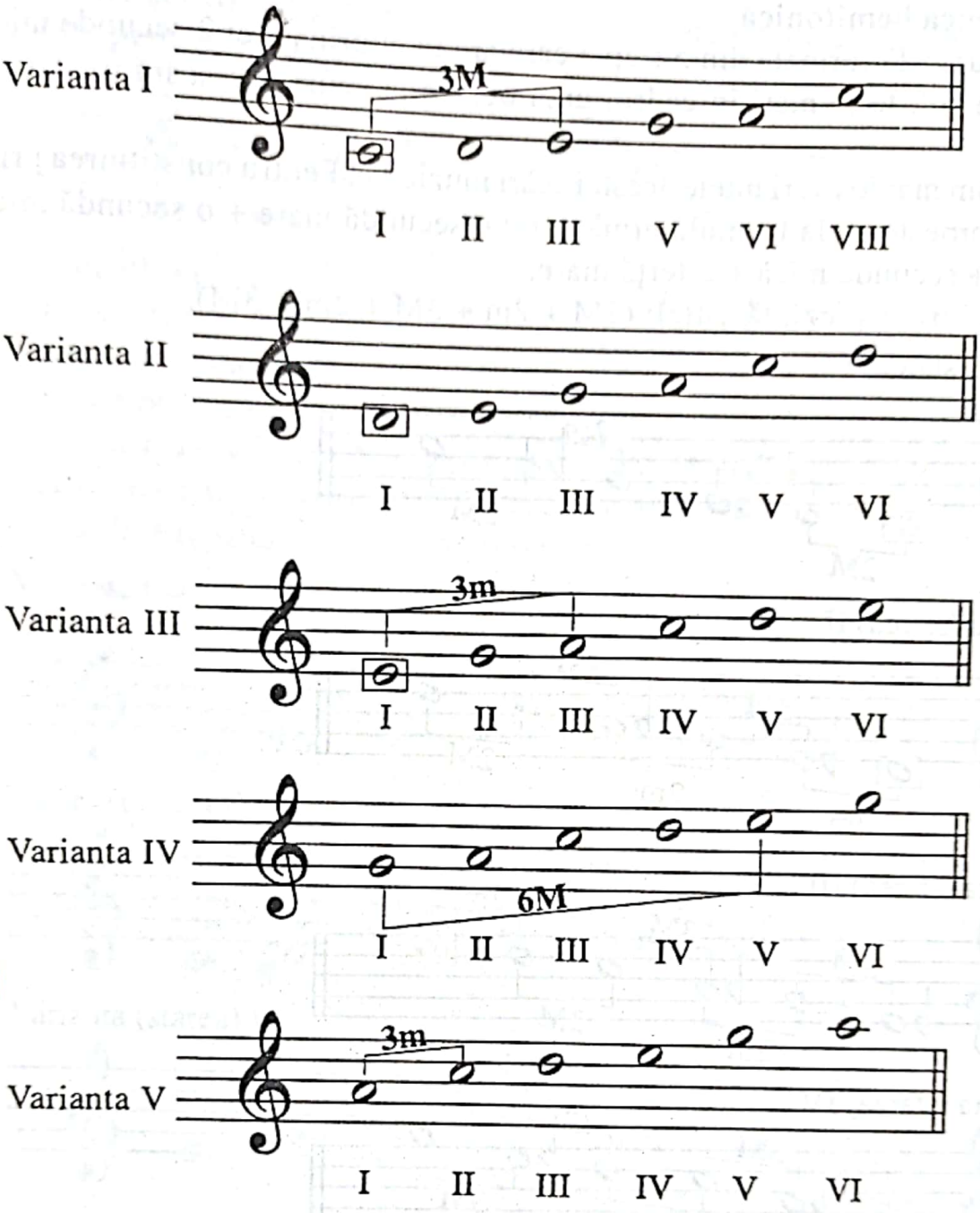
Varianta a II-a este neutră, pentru că îi lipsesc intervalele determinante.

Varianta a III-a este de tip minor, pentru că are (mi-sol) terţă mică şi (mi-do) sextă mică.

Varianta a IV-a este, de asemenea, neutră din punct de vedere al scării, pentru că îi lipseşte terţa, iar sexta mare (sol-mi) nu este un indiciu al determinării modului.

Varianta a V-a este de tip minor datorită existenţei celor două intervale, terţă mică (la-do) şi cvintă perfectă (la-mi), intervale determinante ale acordului perfect minor de pe treapta I.

Scanned with CamScanner



Din cele de mai sus se poate observa că toate cele 5 stări sau variante sunt alcătuite având ca tonică pe fiecare dintre cele 5 trepte ale scării pentatonice.

Astfel, **varianta I** este de tip major, datorită existenţei raporturilor de terţă mare şi cvintă perfectă faţă de tonică.

Varianta a II-a este neutră, pentru că îi lipsesc intervalele determinante.

Varianta a III-a este de tip minor, pentru că are (mi-sol) terţă mică şi (mi-do) sextă mică.

Varianta a IV-a este, de asemenea, neutră din punct de vedere al scării, pentru că îi lipseşte terţa, iar sexta mare (sol-mi) nu este un indiciu al determinării modului.

Varianta a V-a este de tip minor datorită existenţei celor două intervale, terţă mică (la-do) şi cvintă perfectă (la-mi), intervale determinante ale acordului perfect minor de pe treapta I.

Scanned with CamScanner

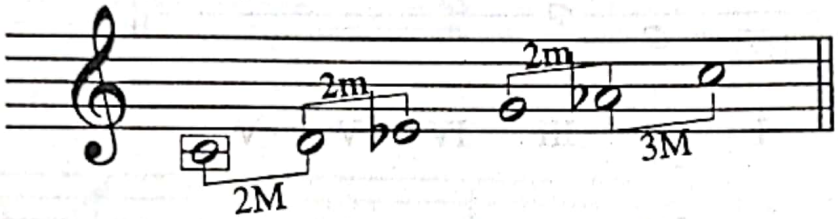
Pentatonica hemitonică

Scara muzicală formată din 5 trepte care are în cuprinsul ei 2 secunde mici, o secundă mare şi 2 terţe mari în cadrul unei octave, se numeşte scară pentatonică hemitonică.

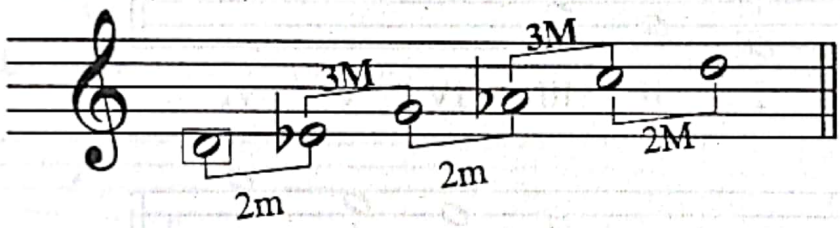
Prezentăm mai jos variantele acestei scări muzicale. Pentru constituirea primei variante se porneşte de la formula următoare: o secundă mare + o secundă mică + o terţă mare + secundă mică + o terţă mare.

În simboluri se prezintă astfel: (2M + 2m + 3M + 2m + 3M).

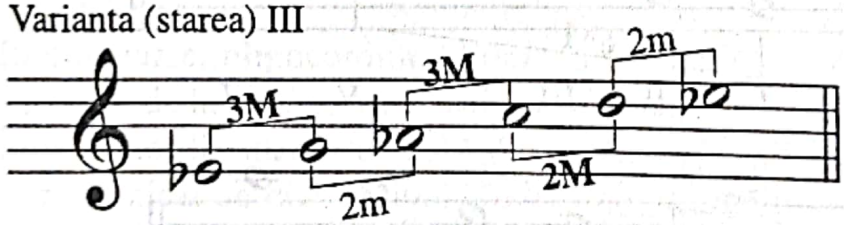
Varianta (starea) I



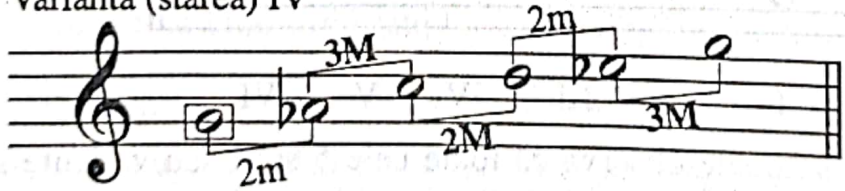
Varianta (starea) II



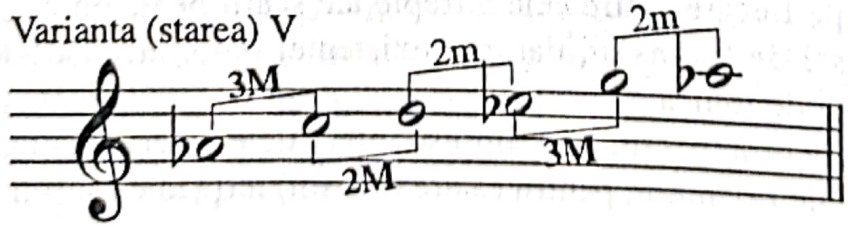
Varianta (starea) III



Varianta (starea) IV



Varianta (starea) V



Analizând cele 5 variante ale pentatonicii hemitonice prin prisma teoriei tonale, varianta I este de stare minoră, pentru că are 3 m pe tonică; variantele III şi IV sunt de stare majoră, pentru că au 3 M pe tonică, iar variantele II şi V sunt considerate neutre.

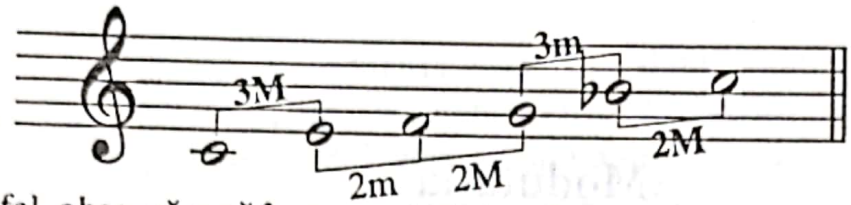
Pentatonica mixtă

Scara muzicală de 5 trepte care foloseşte un amestec de elemente pentatonice

Scanned with CamScanner

anhemitonice şi hemitonice adică secunde mari şi mici îmbinate cu terţe mari şi mici, se numeşte **pentatonică mixtă.**

Ex.



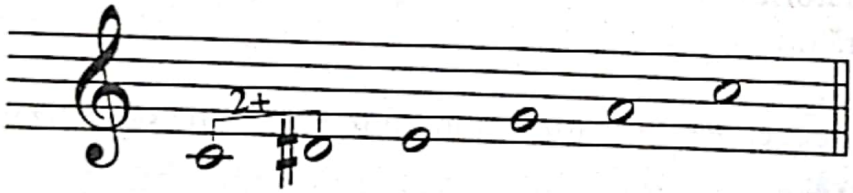
Astfel, observăm că în partea inferioară a scării (do-mi-fa-sol) se află elemente ale pentatonicii hemitonice, iar în cea superioară (sol-si bemol-do), elemente ale pentatonicii anhemitonice.

Pentatonica cromatică

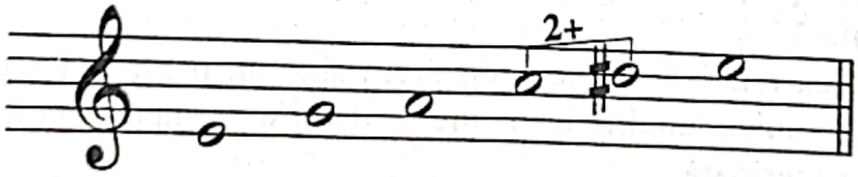
Această scară muzicală se numeşte cromatică datorită existenţei intervalului caracteristic acesteia de secundă mărită (2+), care apare numai în stările (variantele) I, III, IV şi V ale pentatonicii anhemitonice.

Varianta (starea) I

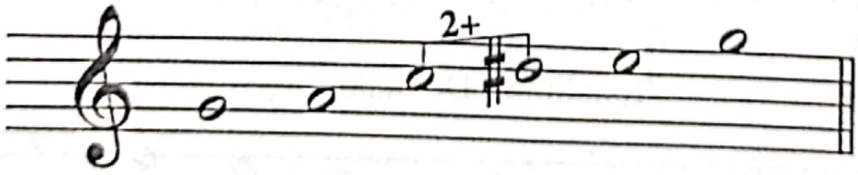
Varianta (starea) II



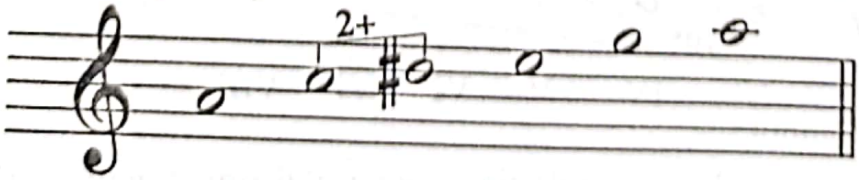
Varianta (starea) III



Varianta (starea) IV



Varianta (starea) V

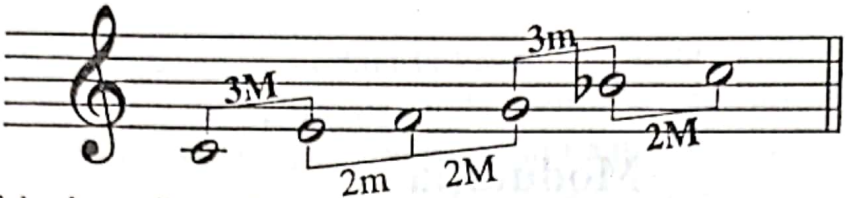


Această scară muzicală cromatică se găseşte în special în creaţia muzicală a popoarelor orientale, în special în India.

Scanned with CamScanner

anhemitonice şi hemitonice adică secunde mari şi mici îmbinate cu terţe mari şi mici, se numeşte **pentatonică mixtă.**

Ex.

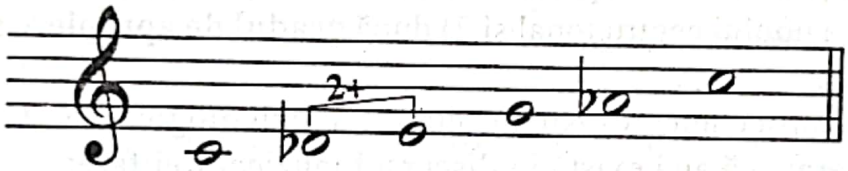


Astfel, observăm că în partea inferioară a scării (do-mi-fa-sol) se află elemente ale pentatonicii hemitonice, iar în cea superioară (sol-si bemol-do), elemente ale pentatonicii anhemitonice.

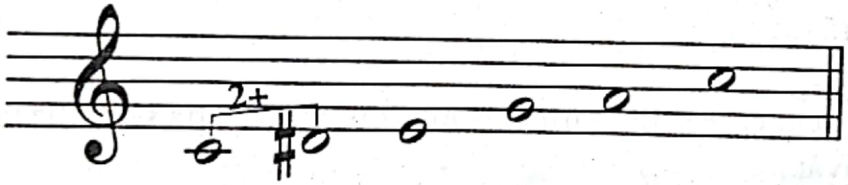
Pentatonica cromatică

Această scară muzicală se numeşte cromatică datorită existenţei intervalului caracteristic acesteia de secundă mărită (2+), care apare numai în stările (variantele) I, III, IV şi V ale pentatonicii anhemitonice.

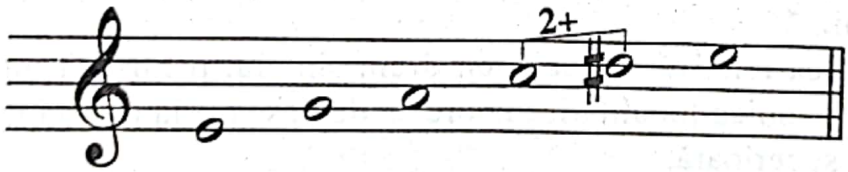
Varianta (starea) I



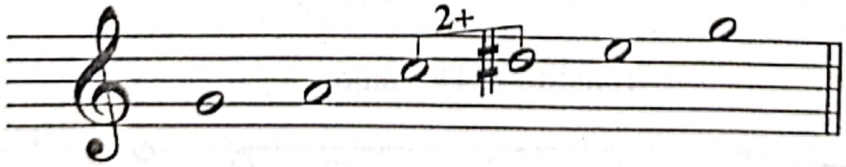
Varianta (starea) II



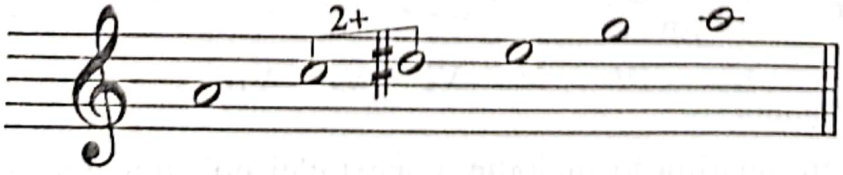
Varianta (starea) III



Varianta (starea) IV



Varianta (starea) V



Această scară muzicală cromatică se găseşte în special în creaţia muzicală a popoarelor orientale, în special în India.

Scanned with CamScanner

CURS 20

Modulaţia

Trecerea dintr-o tonalitate în alta prin schimbarea centrului de gravitaţie de pe un sunet pe altul pe parcursul unei lucrări muzicale poartă numele de **modulaţie.**

În procesul modulaţiei se disting două faze bine conturate:

1) părăsirea tonalităţii iniţiale şi apariţia elementelor caracteristice noii tonalităţi;

2) instalarea noii tonalităţi şi afirmarea noului centru tonal.

În procesul modulaţiei există două procedee, şi anume: 1) după **puterea de impunere şi de afirmare** a noului centru tonal şi 2) după **gradul de apropiere sau depărtare** dintre tonalităţi.

Cât priveşte primul procedeu, folosit în analize muzicologice de strictă specialitate, teoreticienii arată că aici există în discursul muzical trei faze:

1. inflexiunea modulatorie
2. modulaţie pasageră
3. modulaţie definitivă.

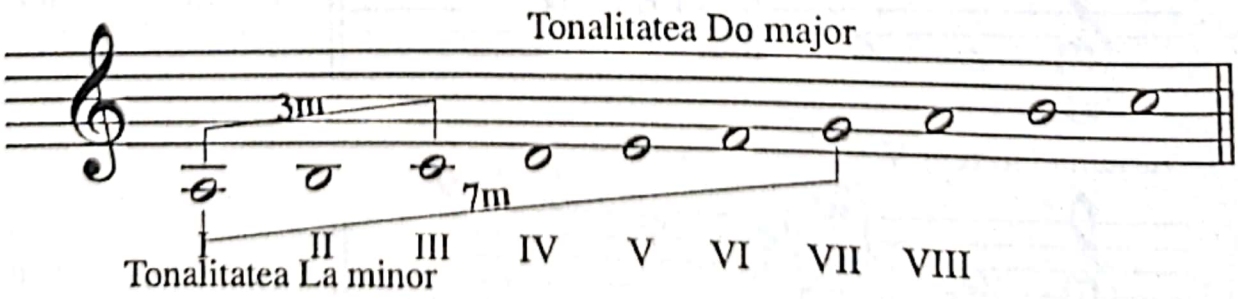
După al doilea procedeu, care este foarte des întâlnit, modulaţia se realizează:

- la tonalitatea relativă;
- la tonalitatea dominanţei şi relativa sa şi
- la tonalitatea omonimă.

Modulaţia la tonalitatea relativă urmează un drum simplu, pentru că întreg angrenajul de funcţii de pe tonica tonalităţii majore se deplasează la o terţă mică inferioară sau sextă mare superioară.

Ex.

Gama Do major



Un rol important îl are apariţia în melodie a sensibilei noii tonalităţi (Sol diez), care în vechea tonalitate defineşte funcţia de dominantă (sol).

Scanned with CamScanner

Modulaţia la tonalitatea dominantei şi relativa acesteia

Pentru a modula la tonalitatea dominantei, alterăm superior treapta a IV-a a tonalităţii iniţiale. Exemplu: pentru a trece din Do major în Sol major, alterăm pe Fa - Fa diez, care devine sensibila noii tonalităţi, Sol major.

Do major ⟶ Fa diez ⟶ Sol major

Modulaţia la relativa dominantei

Pentru a modula la relativa dominantei, în cazul nostru Mi minor, alterăm superior treptele: IV şi II din tonalitatea iniţială, Do major.

Procesul modulatoriu este următorul:

Do major ⟶ Fa diez ⟶ Sol major ⟶ Re diez ⟶ Mi minor

Modulaţia la tonalitatea subdominantei şi relativa acesteia

Modulaţia la subdominantă se face prin alterarea inferioară a treptei VII din tonalitatea iniţială, alterându-se în acest fel deplasarea întregii melodii spre noua tonică (subdominanta).

Procesul modulatoriu este umrătorul:

Do major ⟶ Si bemol ⟶ Fa major

Modulaţia la relativa subdominantei

Această modulaţie se realizează prin alterarea (inferioară şi superioară) a treptelor caracteristice noii tonalităţi.

Ex.: pentru a trece de la Do major la Re minor, avem următorul plan modulatoriu:

Do major ⟶ Si bemol ⟶ Do diez ⟶ Re minor

Un alt procedeu al modulaţiei este acela la tonalităţi depărtate.

Dintre procedeele folosite la tonalităţi depărtate, cele mai folosite în creaţia muzicală sunt: modulaţia prin tonalităţi tranzitorii şi pasaje cromatice, prin secvenţe sau progresii, modulaţia la omonimă, modulaţia enarmonică şi modulaţia bruscă.

Dintre toate aceste procedee modulatorii cel mai des întâlnit în lucrările vocale este modulaţia la omonimă.

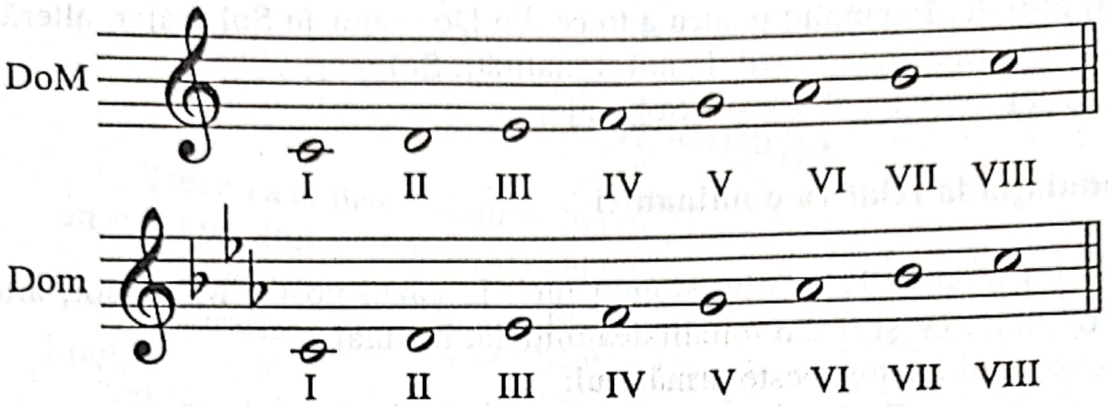
Modulaţia la omonimă se obţine prin schimbarea modului, tonica rămânând aceeaşi.

Rolul decisiv îl are treapta a III-a a tonalităţii, prin a cărei alterare inferioară sau superioară se provoacă schimbarea modului.

Ex. Treptele comune ale tonalităţilor omonime sunt: T.D.SD.

Scanned with CamScanner

Tonalităţile omonime sunt de trei cvinte perfecte distanţă una faţă de alta.
Ex.



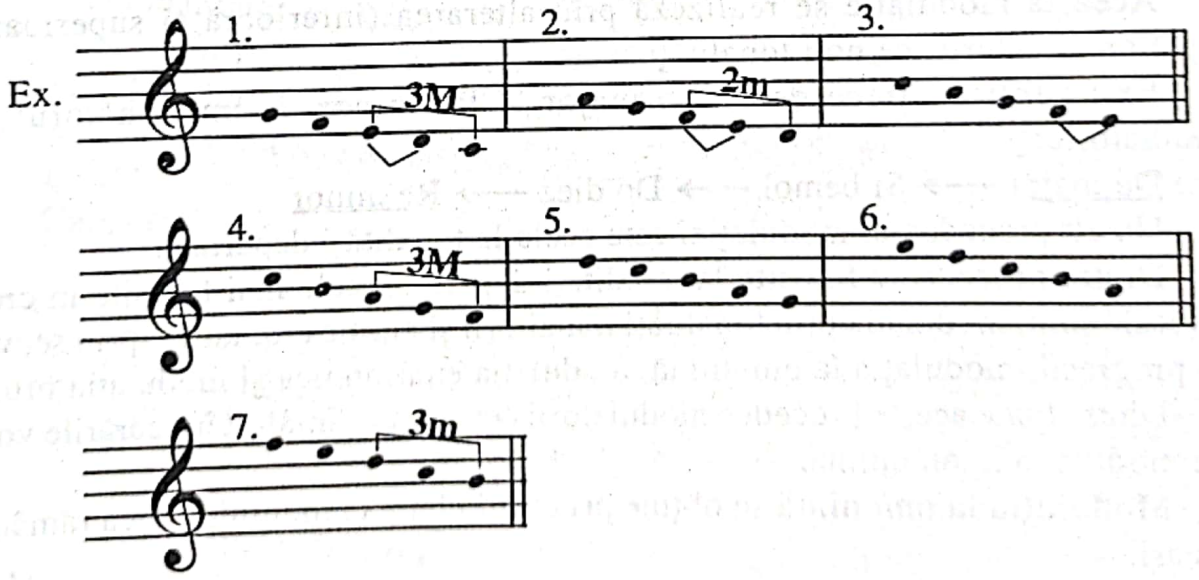
Modurile pentacordice şi hexacordice

Modurile care folosesc 5 sunete diferite dispuse în scară prin trepte alăturate poartă numele de **pentacordii.**

Pentacordiile sunt de două feluri: a) **diatonice** şi b) **cromatice.**

Atât pentacordiile diatonice, cât şi cele cormatice sunt de stare majoră dacă au terţă mare pe tonică, şi de stare minoră dacă au terţă mică pe tonică.

a) **Pentacordiile diatonice** pot fi construite pe oricare dintre cele 7 sunete naturale:



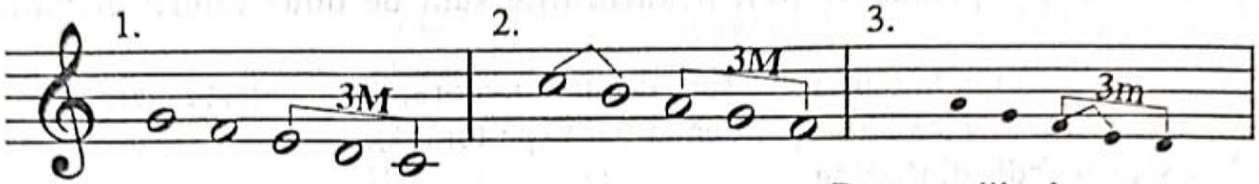
Pentacordiile se constituie şi pe alte sunete; în acest caz, cele majore primesc armura tonalităţii majore, iar cele minore primesc armura tonalităţii minore.

Scanned with CamScanner

Ex.

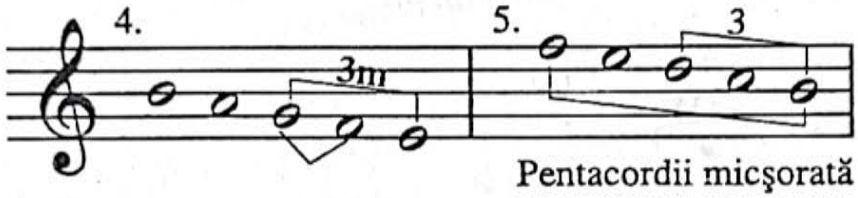
Analizându-le după terţele existente pe tonică, pentacordiile sunt: două de stare majoră, două de stare minoră şi una micşorată.

Ex.



Pentacordii majore

Pentacordii minore



Pentacordii micşorată

În creaţia muzicală folclorică cele mai des întâlnite sunt pentacordiile: 1, 2, 3 şi 4. Pentacordia nr.5, datorită instabilităţii cvintei micşorate de pe tonică, se întâlneşte în mod excepţional.

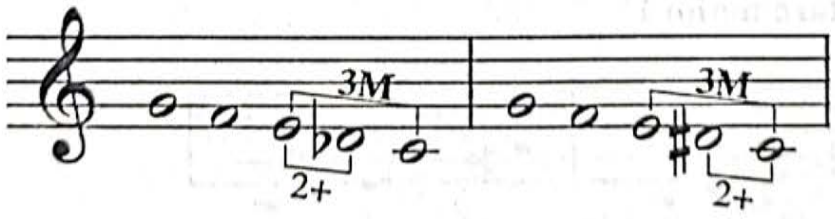
b) **Pentacordiile cromatice**

Aceste pentacordii se numesc cromatice întru-cât au în structura lor o secundă mărită (2+).

Şi ele, ca şi pentacordiile diatonice, sunt de stare majoră când au terţa mare pe tonică, şi de stare minoră când au terţa mică pe tonică.

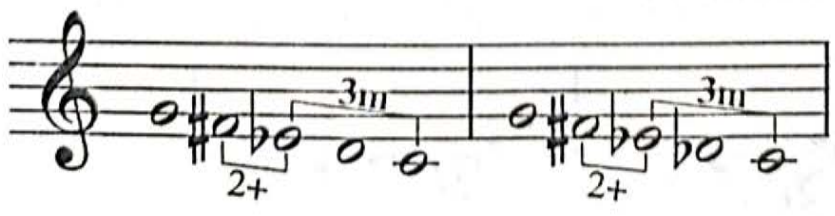
Pentacordii de stare majoră

Ex.



Pentacordii de stare minoră

Ex.



Scanned with CamScanner

Moduri hexacordice

Sistemele muzicale alcătuite din 6 sunete diferite dispuse în scară treptat poartă numele de **hexacordii.**

Hexacordiile erau în secolul VII î.Hr. deja constituite ca sisteme muzicale aparte, fapt care l-a determinat pe teoreticianul Terpander să inventeze instrumentul numit hexacord, cu ajutorul căruia se execută aceste moduri.

Întreaga polifonie a Renaşterii abundă de aceste moduri.

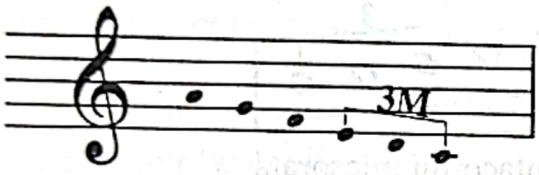
Asemenea pentacordiilor, hexacordiile sunt de două feluri: diatonice şi cromatice.

Hexacordiile, la rândul lor sunt de stare majoră, dacă au terţă mare la bază, şi de stare minoră, dacă au terţă mică la bază (pe tonică).

Hexacordii diatonice

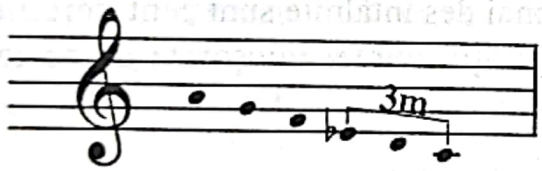
De stare majoră

Ex.



De stare minoră

Ex.

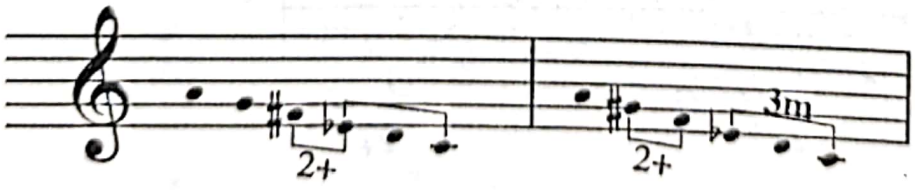


Hexacordii cromatice

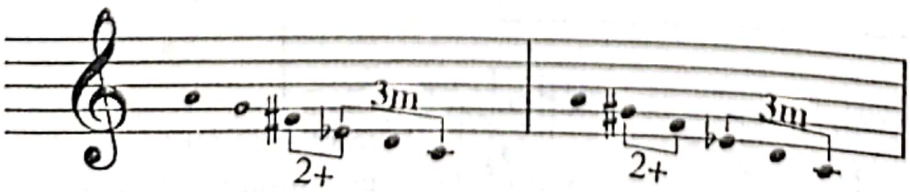
Hexacordiile cromatice sunt şi ele de două feluri, diatonice şi cromatice şi au în structura lor o secundă mărită.

Ele sunt de stare minoră, când au terţă mică pe tonică, şi de stare majoră, când au terţă mare pe tonică.

Hexacordii de stare majoră



Hexacordii de stare minoră



Scanned with CamScanner

CURS 21

Transpoziţia

Transcrierea sau executarea unei melodii sau a unei piese muzicale în formă neschimbată din tonalitatea iniţială într-o altă tonalitate, se numeşte **transpoziţie.**

Necesitatea transpoziţiei

1. Este bine ştiut că vocile omeneşti pe parcursul existenţei lor nu au acelaşi ambitus (întindere).

În perioada cât se face educaţia acestor voci, se folosesc exerciţii de intonaţie: solfegii, vocalize şi piese muzicale de virtuozitate.

Literatura muzicală din aceste specii nu este scrisă pentru fiecare voce în parte: sopran, altist, tenor, bas, unele voci însă fiind favorizate de o literatură abundentă.

Profesorii de cânt coral folosesc vocalize şi piesele de virtuozitate scrise pentru anumite voci, la educarea altora folosind procedeul transpoziţiei. Cu alte cuvinte, piesele muzicale respective sunt transcrise la un interval mai mare sau mai mic, mai acut sau mai grav, încât materialul muzical folosit să poată fi intonat cu uşurinţă, fără crispări şi oboseală a vocii.

Iată, deci, o primă şi importantă necesitate a transpoziţiei.

2) Piesele corale scrise în literatura românească şi universală pentru formaţii corale profesioniste, în care vocile cântăreţilor au fost educate în şcoli de cânt, se încearcă a fi intonate şi de formaţii corale neprofesioniste (de amatori).

Dirijorii experimentaţi şi curajoşi folosesc procedeul transpoziţiei acestor piese în alte tonalităţi, la un interval mai mare sau mai mic inferior, în aşa fel încât aceste lucrări corale să fie centrate în ambitusul vocal al coriştilor.

3) Practica muzicală întrebuinţată în istoria coralei româneşti de a fi folosite în corurile mixte la vocile de soprană şi alto băieţi (copii), a obligat pe dirijori să scrie în ambitusul vocal al acestora o literatură muzicală adecvată sau să transpună lucrări muzicale în aşa fel încât atât băieţii (copii) de la sopran şi alto, cât şi tinerii din ultimul an de liceu să poată intona fără eforturi aceste piese muzicale.

În concluzie, cunoaşterea transpoziţiei se impune de la sine.

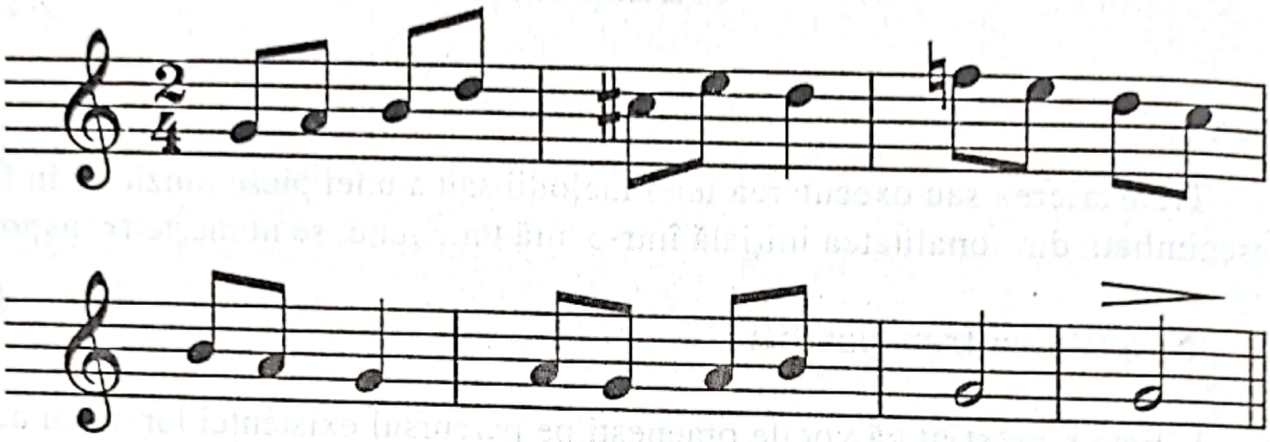
Scanned with CamScanner

Felurile transpoziţiei

Transpoziţia este de două feluri: a) **scrisă** şi b) **orală**.

Transpoziţia scrisă este transcrierea unei melodii într-o altă tonalitate decât tonalitatea iniţială, fără schimbarea cheii şi a structurii melodiei.

Exemplu: Pornim de la melodia scrisă în Sol major



Pentru realizarea transpoziţiei scrise avem în vedere următoarele condiţii:

1) Stabilirea unei tonalităţi iniţiale a melodiei de transpus. În cazul nostru, Sol major.

2) Stabilirea intervalului superior sau inferior la care va fi transpusă melodia sau piesa muzicală respectivă. În cazul nostru, la o secundă mare superioară.

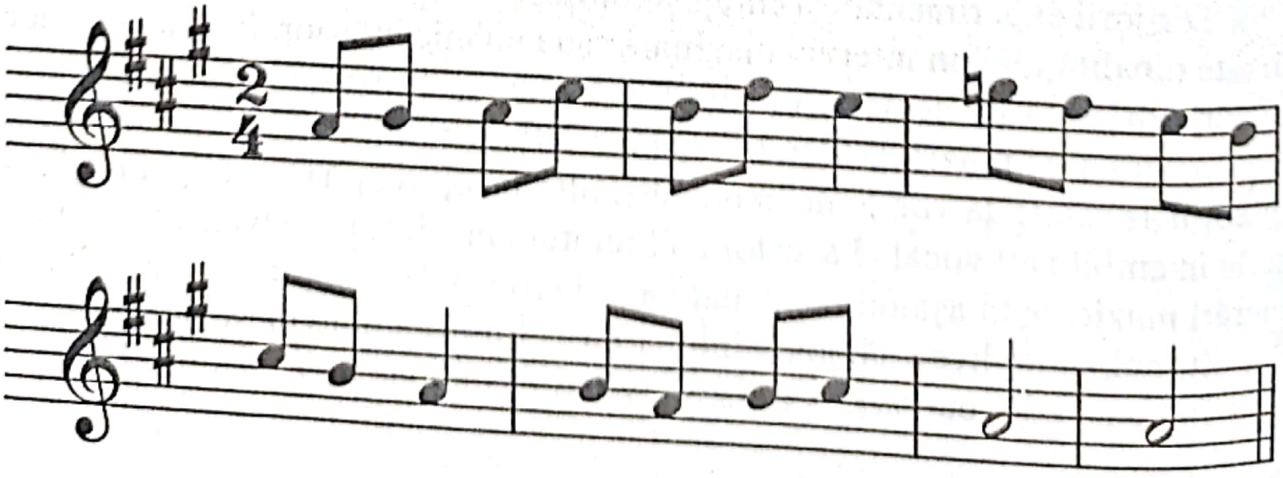
3) Stabilirea tonalităţii care reiese datorită intervalului la care urmează să fie transpusă piesa muzicală. În cazul nostru, La major.

4) Păstrarea cheii, a măsurii, a indicaţiei metronomice, a semnelor dinamice şi agogice, precum şi a locului respectiv de pe parcursul melodiei.

5) Înlocuirea armurii tonalităţii iniţiale cu armura tonalităţii în care am transpus.

6) Schimbarea locului valorilor de note de pe portativ în aşa fel încât să fie păstrate aceleaşi intervale între ele, respectând funcţionalitatea treptelor şi ortografia cromatizării.

Ex.



Scanned with CamScanner

Menţionăm că transpoziţia scrisă reprezintă un stadiu inferior de pregătire tehnică muzicală, însemnând în acelaşi timp risipă de energie, hârtie şi timp.

Cu toate acestea, ea este recomandată pentru începătorii care se specializează în arta muzicală şi pentru neprofesionişti.

Transpoziţia orală

Intonarea unei melodii sau executarea unei piese muzicale în altă tonalitate decât tonalitatea iniţială,fără să fie schimbat locul valorilor de note de pe portativ, poartă numele de **transpoziţie orală.**

Transpoziţia orală este o operaţiune mentală şi angajează facultăţi intelectuale muzicale ca: memoria muzicală, atenţia, puterea de reprezentare, gândirea muzicală, inteligenţa muzicală, precum şi sentimentul esteticii.

Dintr-o deprindere muzicală pe bază de exerciţiu tehnic, transpoziţia orală poate deveni o atitudine de mare importanţă pentru capacitatea muzicală.

Transpoziţia orală poate fi:

a) fără schimbarea cheii;

b) cu schimbarea cheii.

Transpoziţia orală fără schimbarea cheii se face numai la semiton cromatic ascendent sau descendent.

Pentru realizarea transpoziţiei orale fără schimbarea cheii trebuie să respectăm câteva condiţii logice:

a) determinarea tonalităţii în care este scrisă iniţial melodia;

b) stabilirea cu precizie la ce interval se face transpoziţia: semiton cromatic ascendent sau descendent;

c) păstrarea intactă a cheii, măsurii, tempoului, nuanţelor şi ritmului;

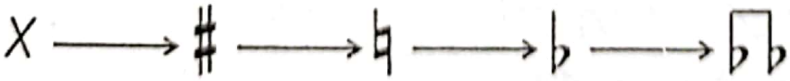
d) neutralizarea mentală a armurii tonalităţii iniţiale şi fixarea noii tonalităţi în care transpunem.

Ex. Dacă melodia este scrisă în Re bemol major şi transpoziţia se face la un semiton cromatic ascendent (Re major), atunci neutralizăm mental cei 5 bemoli prin becari şi fixăm, tot mental, 2 diezi, care este armura gamei Re major.

e) concentrarea atenţiei asupra alteraţiilor accidentale, care se vor executa astfel:

Dublu diez - diez; diezul - becar; becarul - bemol, bemolul - dublu bemol.

Reprezentate grafic sunt astfel:



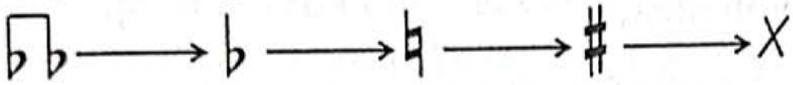
Dacă însă transpoziţia se face la semiton cromatic coborâtor, atunci alteraţiile accidentale din tonalitatea iniţială se vor schimba în felul următor:

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

Dublu bemol devine bemol, bemolul ⟶ becar, becarul ⟶ diez, diezul ⟶ dublu diez.

Repezentate grafic sunt astfel:



Transpoziţia orală cu schimbarea cheii la alte intervale decât semitonul cromatic

Pentru realizarea acestei transpoziţii care presupune un stadiu superior de pregătire muzicală, se respectă întru totul condiţiile enunţate la transpoziţia fără chei, cu singura deosebire că trebuie să aflăm cheia cu ajutorul căreia vom transpune tonalitatea iniţială într-o nouă tonalitate, cea dorită.

Pentru aceasta însă, se cere cunoaşterea cheilor şi studierea solfegiilor scrise în aceste chei, lucru care se practică în şcolile de specialitate (licee şi universităţi de muzică).

Scanned with CamScanner

CURS 22

Ritmuri specifice muzicii populare româneşti

Frumuseţea şi originalitate creaţiei muzicale folclorice este redată de ritmurile specifice acesteia.

În capitolul de bază vom trata trei dintre aceste ritmuri, şi anume: parlando-rubato, giusto-silabic şi aksak.

1. Ritmul parlando-rubato

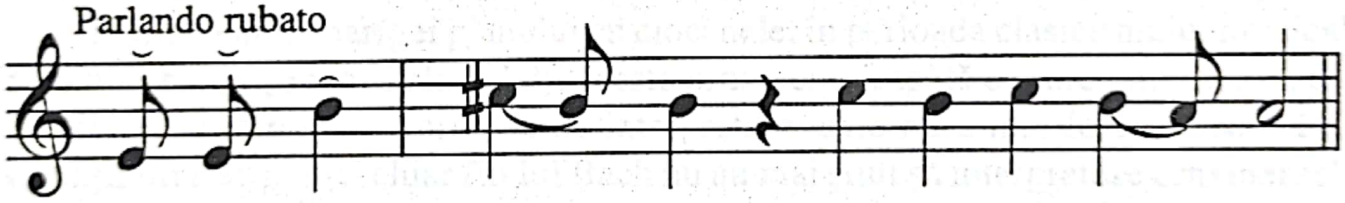
Termenul rubato în limba italiană înseamnă mod de a vorbi expresiv. Cu alte cuvinte, după cum însuşi titlul ne sugerează, ritmul parlando-rubato înseamnă o cântare expresivă, care să îndeplinească anumite condiţii, şi acestea sunt:

a) să se desfăşoare pe intonaţii narate, aproape vorbite şi legate puternic de textul poetic;

b) să se execute cu opriri pe coroane cu augmentări şi diminuări neproporţionale şi cu accelărări şi răriri ale valorilor ritmice.

Ex.

Parlando rubato



2. Ritmul giusto-silabic

Un ritm de structură aparte în muzica românească este ritmul giusto-silabic. Prin acest ritm se înţeleg expresiile:

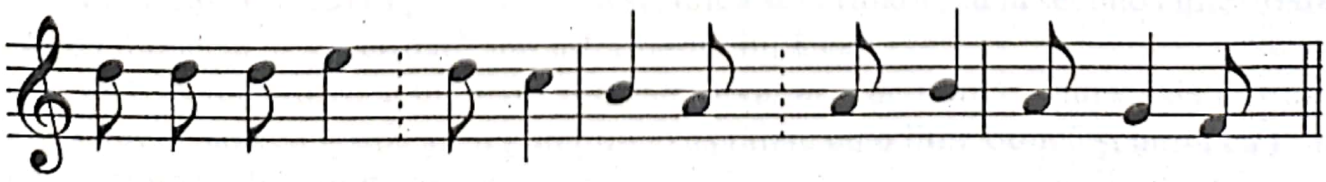
ritm giusto - se execută măsurat, regulat, cadenţat, spre deosebire de cel rubato, care se execută liber;

ritm silabic - este ritmul în care se asigură fuziunea dintre muzică şi text. Este ritmul strâns legat de metrica versurilor populare;

ritm bicron - este ritmul care foloseşte două valori de bază - optimea şi pătrimea, ca fiind independente una faţă de cealaltă.

Ex.

Cântec de şezătoare - Culeg. E. Comişel

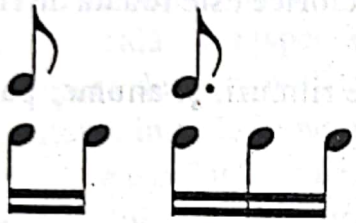


Scanned with CamScanner

3. Ritmul aksak

Ritmul aksak este un ritm asimetric. El se desfăşoară într-un tempou foarte viu, folosind două valori de note: optimea şi optimea cu punct.

Se obţine deci, un ritm bicron alcătuit din două durate coordonatoare, care încorporează în ele două şi respectiv, trei pulsaţii ritmice mai mici.

Ex. 

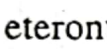
Acest ritm este răspândit la toate ţările din Balcani. Constantin Brăiloiu l-a numit "aksak", iar Bela Bartok l-a numit "ritm bulgăresc".

Brăiloiu aduce argumentaţia de ritm aksak (schiop) pentru că valorile punctate (ternare) cu cele nepunctate (binare) crează o melodie cu caracter "împiedicat", "zdruncinat", "scuturat".

Scanned with CamScanner

CURS 23

Notele ornamentale

Ornamentale sunt valorile de note puse înainte, deasupra, după, sau între valorile de note egale, cu scopul de a împodobi sau înfrumuseţa melodia. În comparaţie cu notaţia bizantină, notaţia apuseană a fost iniţial mai săracă în redarea unduirilor melodice, de aceea a apelat la aceste valori de note adăugate liniei melodice de bază. În notaţia bizantină, cele mai potrivite semne pentru redarea acestor unduiri sunt semnele consonante: varia ; omalonul ; psifistonul ; antichenoma şi eteronul  .

Aceste ornamente au apărut în perioada preclasicismului muzical, când strămoşii pianului (clavicordul şi clavecinul), prin construcţia lor nu puteau reda sunete lungi, ci foarte scurte.

În momentul apariţiei pianului cu ciocănele, în perioada clasicismului muzical, a stilului baroc (Bach şi Haendel), aceste ornamente capătă o mare importanţă, dar în acelaşi timp o mare varietate de interpretare, care nu a mai fost respectată de urmaşii lui Bach. Nici chiar fiii lui Bach nu au mai ştiut să interpreteze ornamentele scrise de celebrul lor tată, iar unii dintre ei au fost nevoiţi să le scrie cu note reale.

Ornamentele sunt: **apogiatura, mordentul, grupetul, trilul, fioritura, cadenţa, portamentul, glissando, arpegiato.**

I. Apogiatura

Cuvântul vine de la verbul italian appogiare = a sprijini, şi este o valoare de notă, de regulă o optime, pusă înainte sau după nota reală, totdeauna cu steguleţul în sus şi unită cu nota reală printr-un legato de expresie.

Apogiatura poate fi de două feluri: **scurtă şi lungă.**

Apogiatura scurtă este: simplă, dublă,triplă, quadruplă, multiplă.

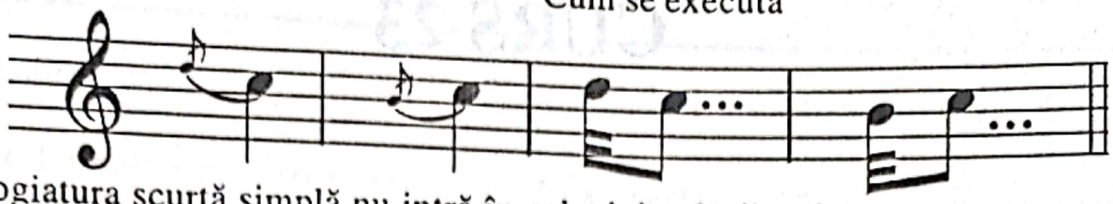
Apogiatura scurtă găsindu-se la secundă superioară sau la secundă inferioară, se mai numeşte şi superioară sau inferioară, după caz.

A.1. **Apogiatura scurtă simplă** este o valoare de notă cu durata de optime, scrisă totdeauna cu coada şi steguleţul în sus tăiate cu o linie oblică şi unită cu nota reală printr-un legato de expresie.

Scanned with CamScanner

Cum se scrie Cum se execută

Ex.



Apogiatura scurtă simplă nu intră în calculul valorilor de note.

2. **Apogiatura scurtă dublă** este formată din două valori de şaisprezecimi scrise cu caractere mici, cu cozile în sus şi unite cu nota reală printr-un legato de expresie.

Apogiatura scurtă dublă se găseşte:

a) la secunda inferioară şi superioară a notei reale;

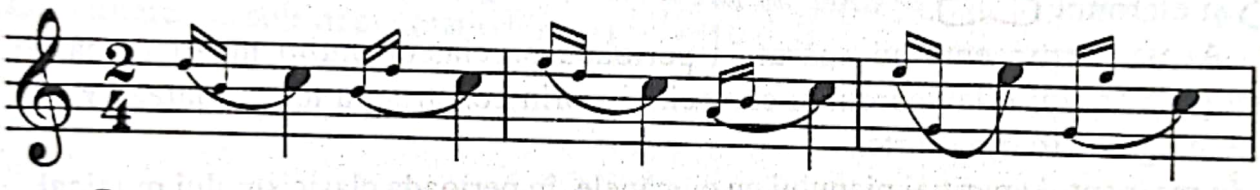
b) la terţa şi secunda inferioară a notei reale;

c) la oricare trepte superioare şi inferioare notei reale.

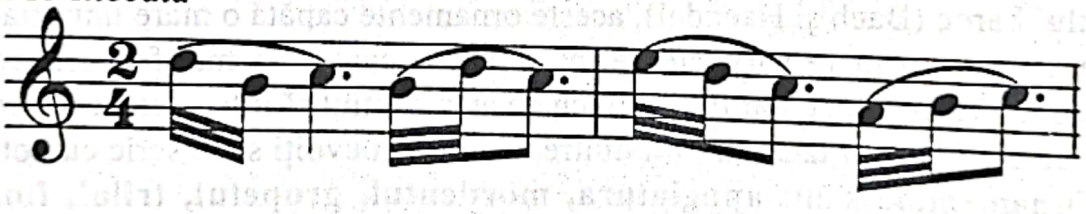
Apogiatura scurtă dublă se execută luând un sfert din durata notei reale.

Cum se scrie

Ex.



Cum se execută



Ex.

3. **Apogiatura scurtă triplă** este formată din trei şaisprezecimi scrise cu caractere mici, cu cozile în sus şi unite cu nota reală printr-un legato de expresie.

Găsindu-se la un interval de terţă, cvartă, secundă superioară sau inferioară faţă de nota reală, apogiatura scurtă triplă se execută sub forma unui triolet, luând un sfert din durata notei reale.

Scanned with CamScanner

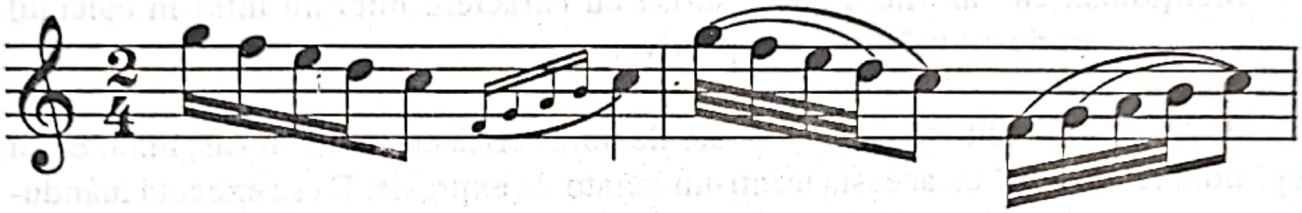
Cum se scrie Cum se execută

Ex.

4. **Apogiatura scurtă quadruplă** este formată din 4 valori de şaisprezecimi scrise cu caractere mici şi cu cozile în jos.

Cum se scrie Cum se execută

Ex.

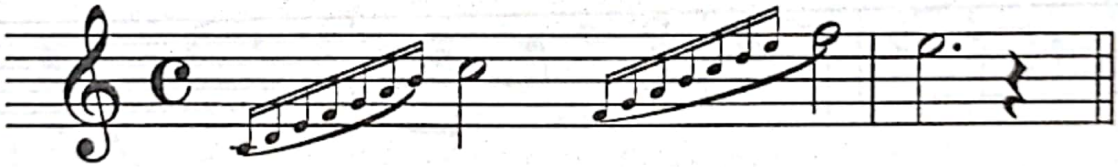


5. **Apogiatura multiplă** este formată din 5, 6, 7, 8 etc. şi chiar 15-21 de valori de note, scrise cu caractere mici şi tot cu valori de şaisprezecimi şi numai cu cozile în sus, unite cu nota reală printr-un legato de expresie.

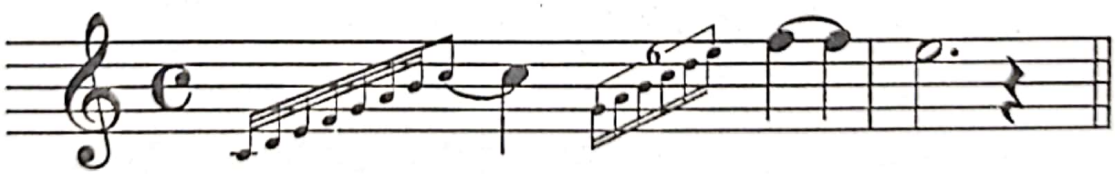
Sunetele apogiaturii multiple se succed fie prin trepte alăturate, fie prin trepte ce reprezintă arpegiul gamei sau al acordurilor pe care le reprezintă.

Când sunetele apogiaturii se succed treptat, atunci aceasta poartă numele de **pasagiu în gamă**, iar când sunetele se succed sub formă arpegiată, atunci poartă numele de **pasagiu în arpegiu**.

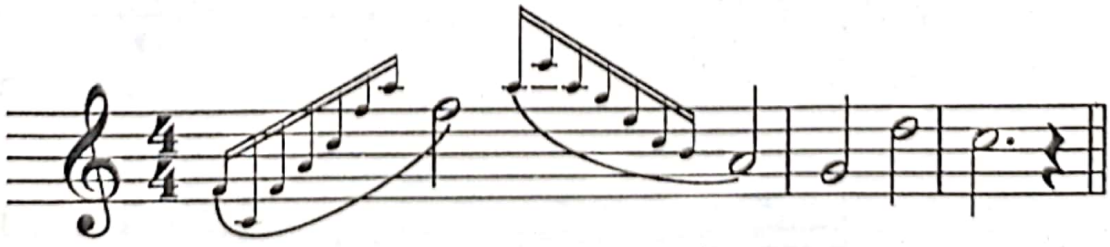
Cum se scrie pasagiul în gamă



Cum se execută pasagiul în gamă

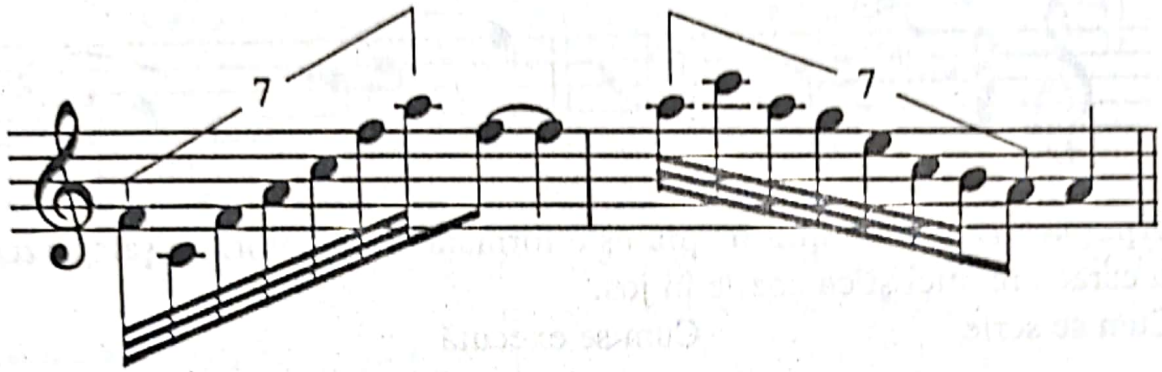


Cum se scrie pasagiul în arpegiu



Scanned with CamScanner

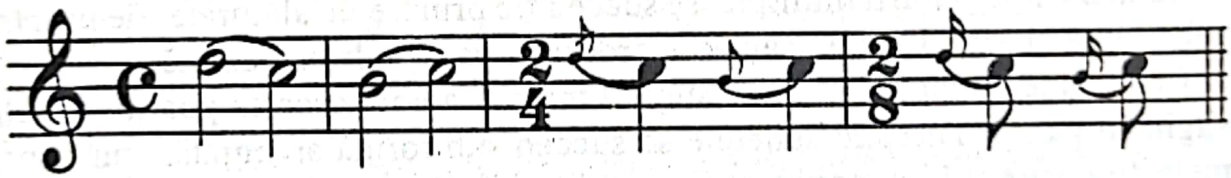
Cum se execută pasagiul în arpegiu



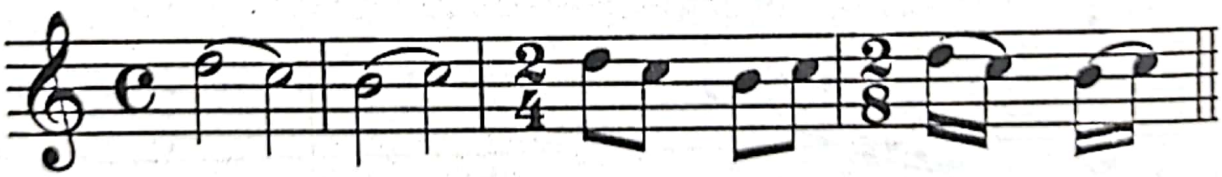
Menţionăm că valorile de note scrise cu caractere mici nu intră în calculul duratelor din cuprinsul măsurilor respective.

B. **Apogiatura lungă** este o valoare de notă scrisă cu coada în sus, înainte sau după nota reală, unită cu aceasta printr-un legato de expresie. Ea se execută luându-şi valoarea respectivă din durata notei reale. Se deosebeşte de apogiatura scurtă prin aceea că nu este tăiată prin bară oblică.

Cum se scrie



Cum se execută



Scanned with CamScanner

CURS 24

II. Mordentul

Mordentul constă în ornamentarea notei reale şi se găseşte sub forma ~~ pus deasupra notei reale.

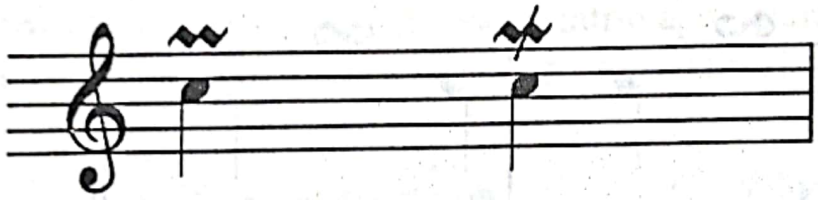
Mordentul este: **superior** şi **inferior**.

Mordentul superior ornamentează linia melodică prin pornirea de la nota reală, atingerea notei superioare şi revenirea la nota reală.

Mordentul inferior se deosebeşte de cel superior prin linia scurtă verticală care-l taie ~~ şi constă din pornirea de la nota reală, atingerea treptei inferioare şi revenirea la nota reală. Atât mordentul superior, cât şi cel inferior poate fi **simplu, dublu** şi **multiplu**, executându-se de la începutul duratei valorii de note, luând primul sfert din aceasta.

Cum se scriu mordentul superior şi cel inferior

Ex.



Cum se execută

Ex.

Mordentul dublu

Şi acesta poate fi superior şi inferior şi constă în dubla alternare între nota reală şi treapta imediat superioară (dacă este mordent dublu superior) sau dintre nota reală şi treapta imediat inferioară (dacă este mordent dublu inferior).

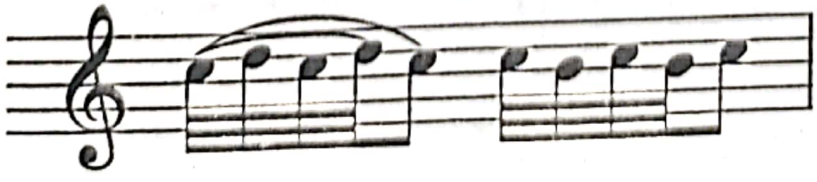
Valorile de note în acest mordent se înjumătăţesc.

Cum se scrie mordentul dublu superior şi inferior.

Ex.

Cum se execută.

Ex.



Scanned with CamScanner

III. Grupetul

Termenul vine de la cuvântul italian "gruppo" sau "gruppetto" şi a fost păstrat în toate limbile europene.

Spre deosebire de ornamentele prezentat mai sus, în grupet ornamentarea se face prin alterarea în mod obligatoriu atât a treptei superioare, cât şi a celei inferioare notei reale.

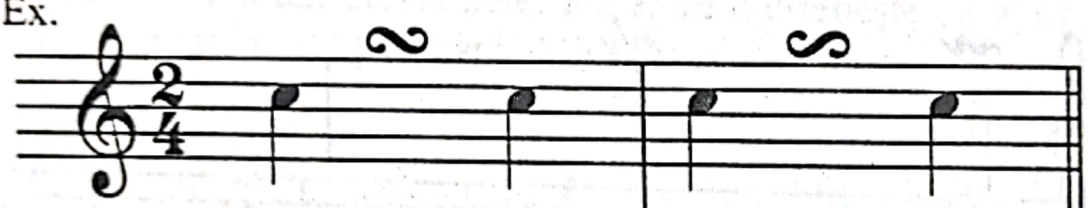
Grupetul este de două feluri: **superior**, care se notează astfel: ∾ şi **inferior**, care se notează: ∽

El este alcătuit de 4, 5 sunete şi se aşează:

1. deasupra unei valori de note;
2. între două valori de note de aceeaşi înălţime;
3. între două valori de note de înălţimi diferite;
4. între două valori de note de înălţimi diferite.

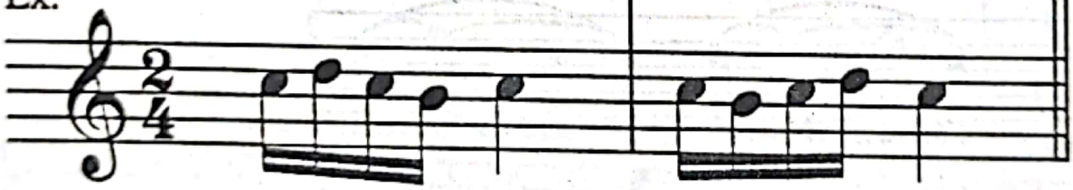
Cum se scrie grupetul superior şi inferior alcătuit din 4 valori de note.

Ex.



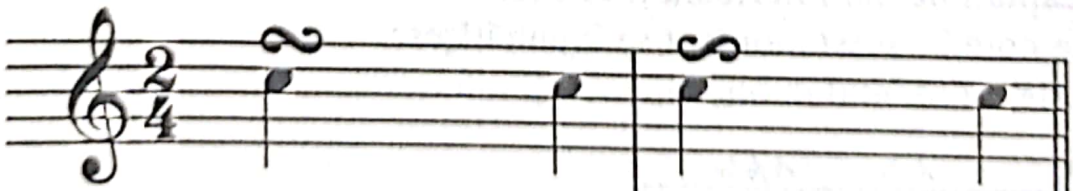
Cum se execută

Ex.



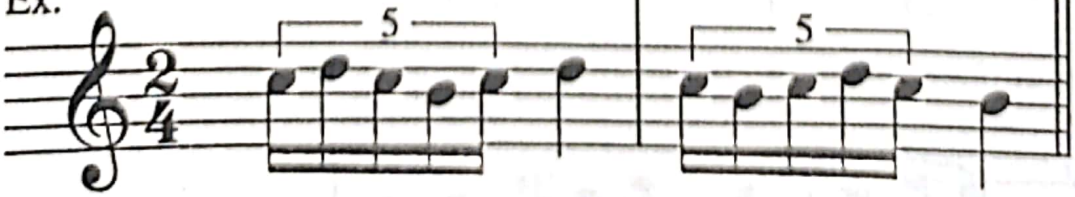
Cum se scrie grupetul format din 5 valori de note

Ex.



Cum se execută

Ex.



Scanned with CamScanner

IV. Trilul

Trilul este ornamentul care constă în alternarea continuă, regulată şi rapidă a notei reale cu treapta imediat superioară şi se notează cu tr...

În execuţie, trilul începe cu nota reală. Trilul este format din trei părţi:

1. Pregătirea
2. Corpul propriu-zis al trilului şi
3. Încheierea

1. **Pregătirea** este formată dintr-o apogiatură scurtă simplă, dublă sau triplă.

2. **Corpul propriu-zis** al trilului constă în alternarea în valori cât mai mici posibile.

Ex. Când unitatea de timp este pătrimea, alternarea între nota reală şi treapta imediat superioară se face în valori de şaisprezecimi.

3. **Încheierea** este de două feluri: **simplă** şi **complexă.**

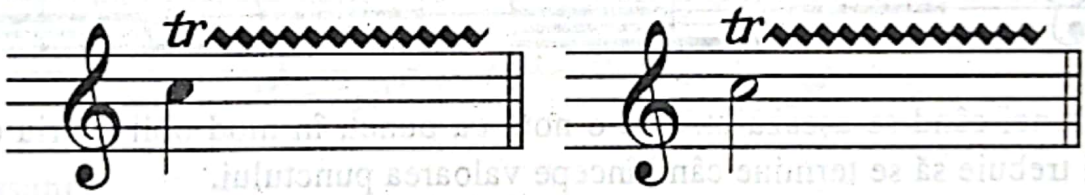
Încheierea simplă este formată dintr-o apogiatură scurtă dublă.

Încehierea complexă este formată dintr-o apogiatură quadruplă.

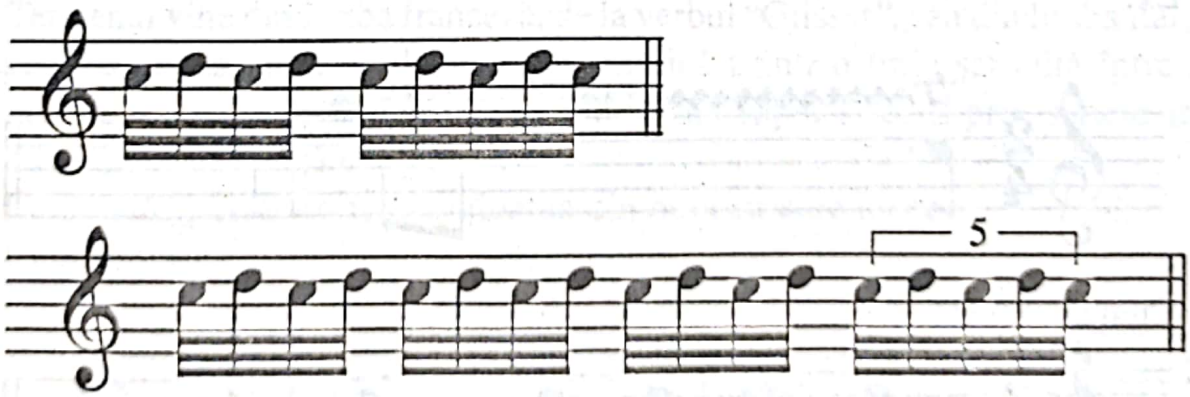
Ca execuţie, trilul începe şi se termină cu nota reală.

Cum se scrie

Ex.



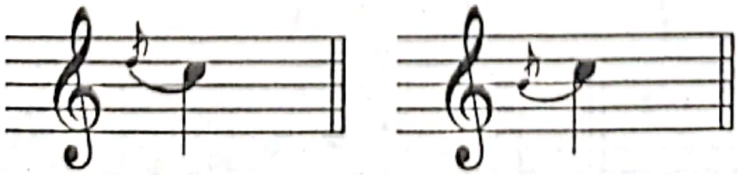
Cum se execută



Ex. de tril cu pregătire

Cum se scrie

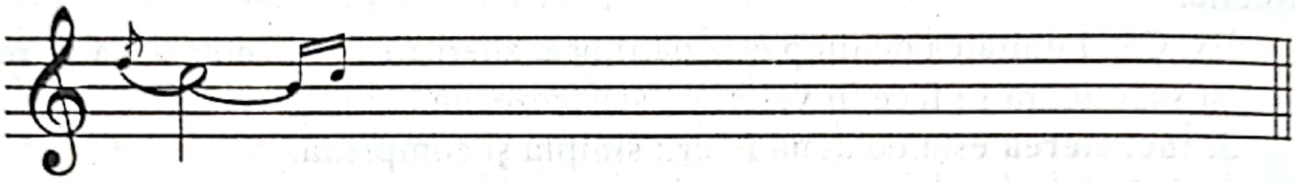
Ex.



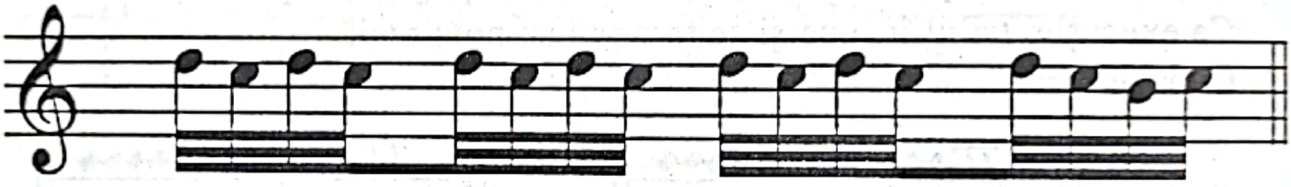
Cum se execută

Tril cu pregătire şi încheiere

Se scrie



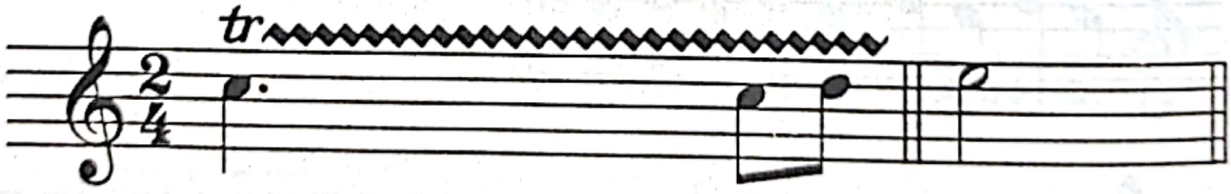
Se execută



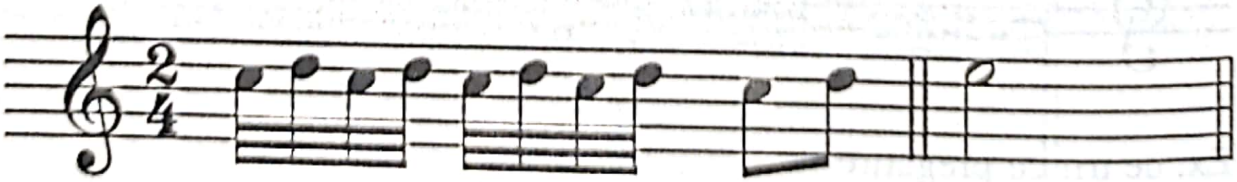
Atunci când se aşează însă pe o notă cu punct, în mod obligatoriu execuţia trilului trebuie să se termine când începe valoarea punctului.

Cum se scrie

Ex.



Cum se execută



Scanned with CamScanner

CURS 25

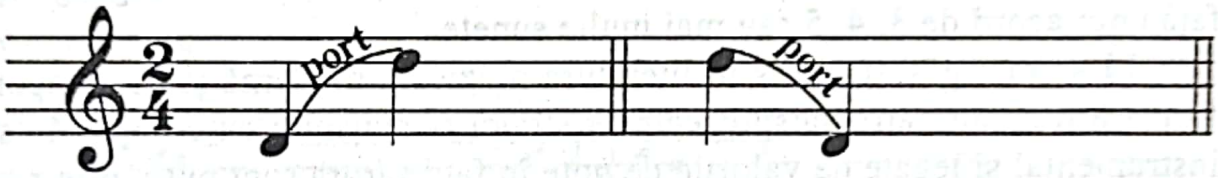
Portamento

Termenul vine din limba italiană, de la verbul "portare", şi înseamnă purtarea vocii de la un sunet în sens ascendent la un sunet descendent.

Se execută numai cu vocile umane şi cu instrumentele care au coarde cu arcuş şi care au posibilitatea să alunece de la un sunet la altul.

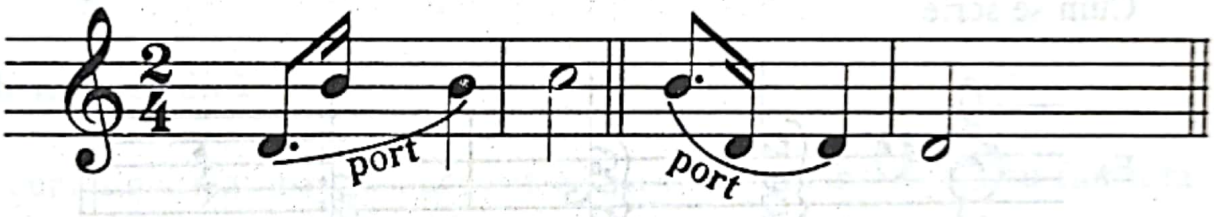
Se însemnează printr-un **legato** cu indicaţia **port** deasupra sau dedesubt.

Ex.



În execuţie, vocea alunecă anticipând nota cu care se încheie.

Ex.



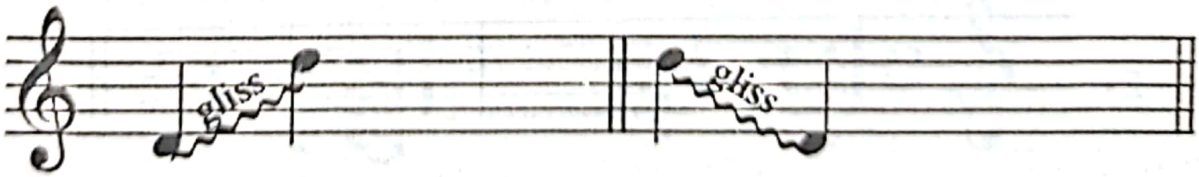
Glissando

Termenul vine din limba franceză, de la verbul "Glisser", sau din limba italiană, "glissare" care înseamnă a aluneca şi se indică printr-o linie şerpuită între cele două valori de note, între care alunecă melodia rapid şi egal prin sunete intermediare. Se prescurtează cu "gliss".

Ca durată, glissando îşi ia valoarea din nota cu care începe.

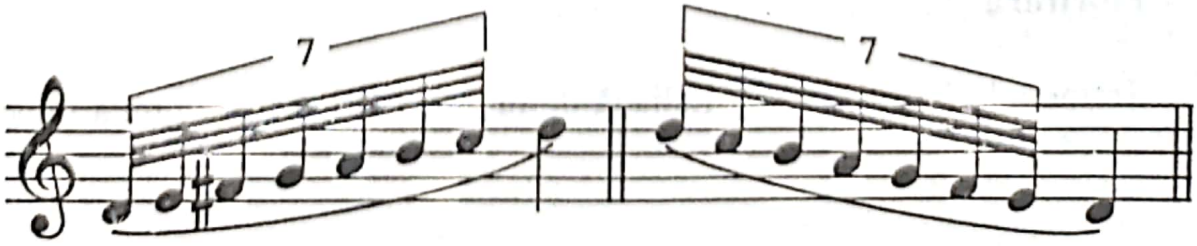
Cum se scrie

Ex.



Cum se execută

Ex.



Scanned with CamScanner

La instrumente, glissando se execută diferit la instrumentele de coarde, de suflat şi la pian.

La **instrumente de coarde** (vioară, violă, şi violoncel), glissando se execută trecându-se cu degetul pe coardă în sens ascendent şi descendent.

La **instrumentele de suflat**, degetele alunecă cu repeziciune pe găuri, inele şi platouri, contribuind la aceasta şi configuraţia buzelor.

La pian glissando se execută cu unghia degetului arătător, în sens ascendent, iar în sens descendent cu unghia degetului mare.

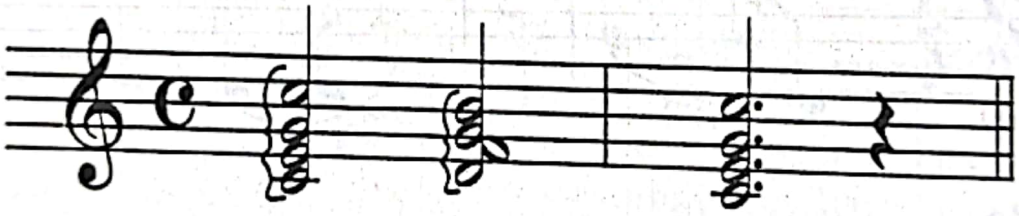
Arpeggio (Arpegierea) - Arpegiato

Acest ornament se scrie sub forma unei linii verticale în zigzag, aşezată în faţa unui acord de 3, 4, 5 sau mai multe sunete.

El se mai găseşte scris în literatura muzicală modernă şi contemporană sub forma a trei sau patru şaisprezecimi de mici dimensiuni cu codiţele în sus unite instrumental şi legate de valorile de note în faţa cărora sunt puse, printr-un legato de expresie.

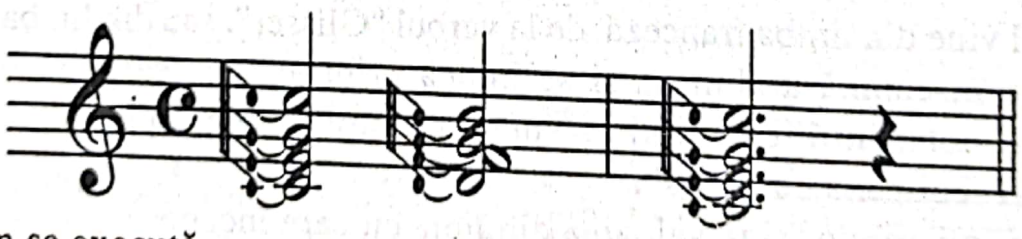
Cum se scrie

Ex.



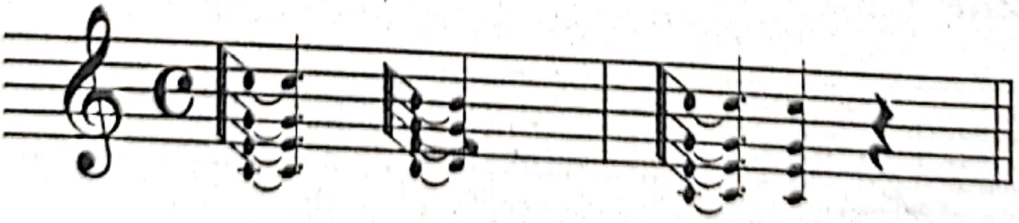
Cum se mai găseşte scris

Ex.



Cum se execută

Ex.



Fioritura

Termenul vine din limba italiană de la "fiorire", şi înseamnă a împodobi, a înflori, a orna.

Scanned with CamScanner

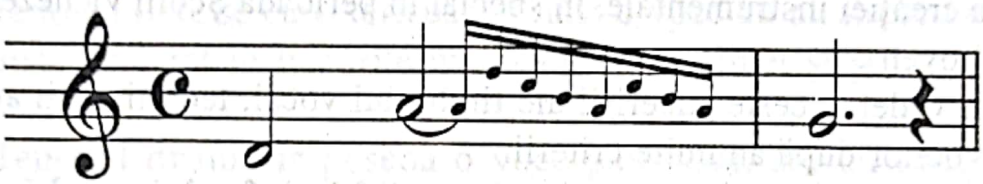
La început, era strâns legată de cadenţa melodică. Ulterior însă tehnica instrumentală a luat o dezvoltare deosebită, cadenţa melodică s-a despărţit de fioritură.

Fioritura se găseşte de obicei la sfârşitul unei fraze muzicale şi constă în înşiruierea unor valori de note mici dimensiuni plasate între două note reale ale melodiei.

Fioritura urmează după o notă lungă sau cu coroană şi nu intră în calculul măsurii.

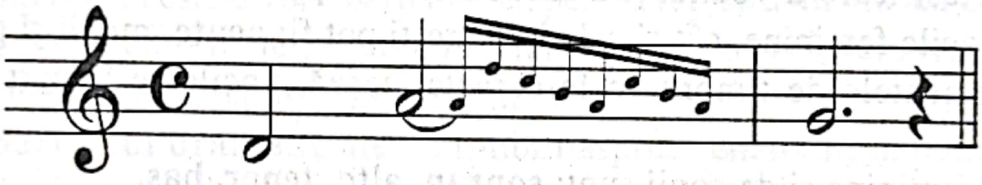
Cum se scrie

Ex.



Cum se execută

Ex.



Cadenţa melodică

Aşa cum am arătat mai sus, aceasta a fost iniţial strâns legată cu fioritura, după care s-au despărţit.

Cadenţa melodică constă într-un fragment instrumental care se găseşte în interiorul unui concert, de obicei la sfârşitul primei părţi, sau între reexpoziţie şi coda. Ea este alcătuită din pasagii de virtuozitate făcute cu note duble, triple, cu tehnică dificilă şi care constă din prelucrarea întregului material tematic sonor care stă la baza piesei muzicale respective.

Menţionăm că la unele concerte cadenţele n-au fost făcute de autorii acestora.

Ex. La cinci concerte de L. van Beethoven, cadenţele au fost făcute de Clara Schumann. George Enescu a făcut cadenţa la concertul nr.7 în Re major de W.A. Mozart.

Scanned with CamScanner

CURS 26

Despre timbrurile vocilor umane

Este bine ştiut că de-a lungul istoriei muzicii universale, o mare parte din creaţia muzicală a fost rezervată exclusiv pentru vocea omenească, până la apariţia şi dezvoltarea creaţiei instrumentale, în special în perioada Şcolii vieneze (Haydn, Mozart, Beethoven).

Având în vedere aceste cuceriri ale timbrului vocal, teoreticienii au făcut o clasificare a vocilor după anumite criterii.

Astfel, după **natura** lor, vocile sunt de două feluri: **feminine** şi **bărbăteşti.**

O altă clasificare a vocilor s-a făcut după **diapazonul** sau **întinderea** lor. Astfel, atât vocile feminine, cât şi cele bărbăteşti pot fi: **acute, medii şi grave.**

Prin elementele de timbru ce le caracterizează, vocile se împart în patru categorii:

- vocile feminine şi de copii sunt: **sopran, alto, tenor, bas.**

Aceasta este clasificarea clasică, folosită de compozitori din cele mai vechi timpuri.

Celelate voci însă care mai apar în partiturile muzicale nu sunt decât divizări ale celor patru categorii menţionate.

Aceste divizări sunt: **sopran II, alto II, contralto, tenor II, bas I sau bariton.**

Clasificarea profesională a vocilor

Aceste categorii de voci rezultă dintr-o perfecţionare prin studiu a vocilor prezentate mai sus.

Astfel, vocile de femei sunt: **soprană lejeră, mezzo-soprană, soprană lirică, soprană dramatică, contraltă.**

Vocile bărbăteşti sunt: **tenor lejer, tenor liric, tenor dramatic, bariton liric, bas cantabil, bas profund** sau **contrabas.**

Vocile profesionale de femei

1. **Soprana lirică** de ţine o voce de un volum mic, dar de un timbru foarte plăcut. Din categoria sopranelor lirice se desprinde **soprana de coloratură**, care este cea mai înaltă voce feminină şi cu cele mai mari posibilităţi de afirmare în registrul acut.

2. **Soparana dramatică** posedă o voce puternică şi cu timbru încordat, tăios, penetrant. Este vocea preferată în dramele muzicale unde se cere forţă, pătrundere şi volum.

Scanned with CamScanner

3. **Mezzo-soprana** se caracterizează prin voce puternică, impunătoare, vibrantă, care acoperă întregul registru feminin grav şi o parte însemnată din cel acut. Această voce caracterizează şi situaţii diferite, de la cele întunecate şi dramatice până la cele vioaie şi exuberante.

Vocile profesionale de bărbaţi

1. **Tenorul lejer** deţine o voce mică, dar cu un timbru foarte plăcut şi este capabil de mari virtuozităţi tehnice.

2. **Tenorul liric** se caracterizează printr-o voce cu un timbru catifelat, plăcut şi cald. Este preferat în lucrările muzicale de sentimet şi patos, de intimitate şi lirism.

3. **Tenorul dramatic** posedă o voce puternică, are un timbru penetrant şi metalic şi este preferat în operele de intensă acţiune dramatică.

4. **Baritonul** este o voce bărbătească pentru registru mediu, cu o mare întindere şi abordează aproape toate genurile muzicii vocale: de la piesele grave şi dramatice, până la cele pline de patos şi sentiment.

5. **Baritonul dramatic** are un timbru aspru, penetrant, impunător etc.

6. **Baritonul liric** posedă un timbru robust, cald şi este siolicitat în piesele de sentiment şi intimitate.

7. **Basul cantabil**

8. **Basul profund**

Formaţiuni corale, dirijorul de cor şi însuşirile lui

Este cunoscut faptul că formaţiunea corală într-o instituţie de învăţământ este oglinda activităţii artistice a acelei instituţii.

Este, de asemenea cunoscut că instituţiile de învăţământ teologic preuniversitar şi universitar au avut şi trebuie să aibă fornaţiuni corale, necesare diverselor activităţi artistice religioase, populare şi patriotice, care se desfăşoară în aceste instituţii.

Având în vedere aceste consideraţii de ordin cultural şi artistic, elevii şi studenţii din aceste instituţii de învăţământ, viitori preoţi şi profesori de religie în şcoli laice, trebuie să cunoască structura şi însuşirile formaţiunilor corale şi ale dirijorului de cor.

Astfel, reuniunea vocilor dintr-o instituţie de învăţământ teologic în vederea interpretării unei piese muzicale (religioase, populare sau patriotice) formează ansamblul coral al acestei instituţii.

După numărul partidelor care compun corul, se disting următoarele formaţiuni:

- **corul la unison**, care execută lucrări la unison sau octavă.

- **corul la voci egale**, alcătuit din voci feminine sau de copii şi din voci bărbăteşti. Acest cor execută lucrări muzicale la 2 şi 3 voci egale.

Scanned with CamScanner

3. **Mezzo-soprana** se caracterizează prin voce puternică, impunătoare, vibrantă, care acoperă întregul registru feminin grav şi o parte însemnată din cel acut. Această voce caracterizează şi situaţii diferite, de la cele întunecate şi dramatice până la cele vioaie şi exuberante.

Vocile profesionale de bărbaţi

1. **Tenorul lejer** deţine o voce mică, dar cu un timbru foarte plăcut şi este capabil de mari virtuozităţi tehnice.

2. **Tenorul liric** se caracterizează printr-o voce cu un timbru catifelat, plăcut şi cald. Este preferat în lucrările muzicale de sentimet şi patos, de intimitate şi lirism.

3. **Tenorul dramatic** posedă o voce puternică, are un timbru penetrant şi metalic şi este preferat în operele de intensă acţiune dramatică.

4. **Baritonul** este o voce bărbătească pentru registru mediu, cu o mare întindere şi abordează aproape toate genurile muzicii vocale: de la piesele grave şi dramatice, până la cele pline de patos şi sentiment.

5. **Baritonul dramatic** are un timbru aspru, penetrant, impunător etc.

6. **Baritonul liric** posedă un timbru robust, cald şi este siolicitat în piesele de sentiment şi intimitate.

7. **Basul cantabil**

8. **Basul profund**

Formaţiuni corale, dirijorul de cor şi însuşirile lui

Este cunoscut faptul că formaţiunea corală într-o instituţie de învăţământ este oglinda activităţii artistice a acelei instituţii.

Este, de asemenea cunoscut că instituţiile de învăţământ teologic preuniversitar şi universitar au avut şi trebuie să aibă fornaţiuni corale, necesare diverselor activităţi artistice religioase, populare şi patriotice, care se desfăşoară în aceste instituţii.

Având în vedere aceste consideraţii de ordin cultural şi artistic, elevii şi studenţii din aceste instituţii de învăţământ, viitori preoţi şi profesori de religie în şcoli laice, trebuie să cunoască structura şi însuşirile formaţiunilor corale şi ale dirijorului de cor.

Astfel, reuniunea vocilor dintr-o instituţie de învăţământ teologic în vederea interpretării unei piese muzicale (religioase, populare sau patriotice) formează ansamblul coral al acestei instituţii.

După numărul partidelor care compun corul, se disting următoarele formaţiuni:

- **corul la unison**, care execută lucrări la unison sau octavă.

- **corul la voci egale**, alcătuit din voci feminine sau de copii şi din voci bărbăteşti. Acest cor execută lucrări muzicale la 2 şi 3 voci egale.

Scanned with CamScanner

- **corul mixt** cuprinde partide de voci feminine (soprane şi altiste) îmbinate cu cele bărbăteşti (tenori şi başi) şi execută de obicei coruri la 4 voci, dar şi la 5, 6 etc.voci, ajungându-se la marile coruri din oratorii, cantate, opere etc.

Pentru **muzica de cameră** se pot realiza următoarele formaţiuni corale: **duetul, terţetul, cvartetul, cvintetul, sextetul, septetul, octetul** etc.

Având în vedere organizarea şi instruirea membrilor acestor formaţiuni, dirijorul de cor este un al doilea element - dacă nu chiar cel dintâi - care trebuie să însufleţească, să conducă şi să educe aceste formaţiuni în vederea pregătirii manifestărilor artistice solicitate.

În acest sens, dirijorul de cor trebuie să fie un factor important în promovarea unui repertoriu coral religios, popular şi patriotic adecvat instituţiei religioase în care îşi desfăşoară activitatea.

Pentru acest fapt, el trebuie să îndeplinească anumite însuşiri care să-l definească ca om şi îndrumător al formaţiunii pe care o conduce.

Aceste însuşiri sunt de două feluri: **exterioare** şi **interioare.**

Însuşirile exterioare se referă la gestica dirijorală care trebuie să corespundă perfect ideilor, sentimentelor şi caracterului piesei muzicale pe care o prezintă, atât la repetiţii, cât şi în concerte publice.

Cât priveşte însuşirile interioare, ele sunt mai întâi **de ordin muzical**, şi apoi însuşiri **de caracter.**

Trăsăturile de ordin muzical: **muzicalitatea, simţul ritmic, memoria, auzul, sensibilitatea, imaginaţia, cultura muzicală** etc.

Trăsăturile de caracter sunt: spirit de colegialitate, cinstea, demnitatea, punctualitatea, energia, forţa de muncă, capacitatea de iertа etc. Cu aceste însuşiri, dirijorul de cor îşi poate selecţiona elemente de valoare cu ajutorul cărora poate alcătui formaţiuni corale care să reprezinte cu cinste instituţia unde lucrează, demonstrând concret rolul şi importanţa acestora în serviciul liturgic al Bisericii noastre Ortodoxe, precum şi mijlocul cel mai adecvat de răspândire a creaţiilor corale religioase, populare şi patriotice în marea masă a iubitorilor de muzică, de toate vârstele.

Scanned with CamScanner

CURS 27

Cunoştinţe generale de folclor

Este bine ştiut tuturor specialiştilor şi oamenilor de cultură din ţara noastră că preocupările pentru folclor au o vechime de aproximativ două secole. Pentru a înţelege aria de cuprindere a acestei discipline, terbuie mai întâi să vedem ce se înţelege - etimologic vorbind - prin cuvântul folclor şi totodată care este definiţia propriu-zisă a acestuia.

Cuvântul folclor vine din limba engleză şi înseamnă "înţelepciunea poporului". Sunt două cuvinte, total independente, *folk*-popor şi *lore* - înţelepciune. Acestea două unite au produs noţiunea de folclor, ştiinţa care se ocupă cu înţelepciunea poporului. Cu alte cuvinte, prin folclor se înţelege totalitatea producţiilor literare, muzicale, coregrafice, mimice şi dramatice create de popor şi transmise pe cale orală, având trăsături specifice de formă şi conţinut.

Folclorul reprezintă o parte importantă din cultura naţională a unui popor. El reflectă ideile şi sentimentele poporului, concepţia lui despre lume şi viaţă, despre natură şi societate etc.

Secole de-a rândul foclorul a fost una din principalele forme de reprezentare artistică, în Evul mediu, până la apariţia literaturii şi muzicii profesioniste rămânând principala formă de manifestare a poporului şi o sursă importantă de inspiraţie pentru creatorii literari şi muzicali.

Din acest cuvânt derivă expresiile: **folcloric** (creaţii ce aparţin folclorului), **folclorist** (persoană care studiază folclorul), **folcloristică** (disciplina care se ocupă cu studierea folclorului).

La rândul său, folclorul este de două feluri: - **literar** (laic şi religios) şi **muzical** (laic şi religios).

Folcloristica este disciplina care s-a născut ca o ştiinţă a poieziei şi muzicii la sate, unde a găsit o colectivitate compactă, deţinătoare a unei culturi proprii nescrise, în timp ce oraşul era dominat de arta poeţilor şi compozitorilor profesionişti. De precizat că atât în domeniul folclorului literar, cât şi în cel muzical s-a creat o artă colectivă cu un limbaj literar sau muzical adecvat şi care a precedat arta scrisă, profesionistă.

În ceea ce priveşte limbajul literar sau muzical românesc, trebuie să precizăm că atât geneza, cât şi evoluţia acestuia a fost determinată de factori economici, culturali, politici, geografici etc. şi se deosebeşte de limbajul muzical al altor popoare.

Scanned with CamScanner

Studiul folcloric ne ajută să cunoaştem şi să iubim poporul, să-i înţelegem mai bine calităţile artistice, trăsăturile morale aspiraţiile sale, concepţia despre lume şi viaţă, precum şi credinţele sale religioase.

Totodată, studiul folclorului, ca artă muzicală, ne ajută să cunoaştem mai bine unele genuri şi specii ale acestuia care s-au dezvoltat mai mult.

Atât frumuseţea, cât şi originalitatea folclorului românesc au fost subliniate de cercetătorii români şi străini, ca: George Enescu, D.G.Kiriac, Constantin Brăiloiu, Bela Bartok, Simeon Florea Marian, Dumitru Furtună, Theodor Bălăşel, Dimitrie Cantemir, Teodor T. Burada, Gh.N. Dumitrescu Bistriţa etc.

Astefel, George Enescu spunea despre folclor următoarele: "Socotesc folclorul perfect"; iar D.G. Kiriac, care a fost iniţiatorul culegerii ştiinţifice a folclorului muzical în România, spunea despre folclor că este "sincer, trainic şi perfect".

Constantin Brăiloiu, folclorist de talie internaţională, consideră folclorul "o importantă latură a culturii umane". Compozitorul maghiar Bela Bartok a făcut culegeri de muzică populară în Ardeal de o importanţă considerabilă pentru folcloristica românească. Menţionăm, de asemenea, pe preotul Simeon Florea Marian, cel mai prolific folclorist, care a publicat un imens material folcloric literar. Dimitrie Cantemir, la timpul său, în monumentala sa lucrare "Descriptio Moldaviae", vorbeşte despre obiceiurile poporului român la superlativ.

Toţi aceştia şi alţii, ca: Teodor T.Burada, Franz Sulzer, Carol Miculi etc., consideră folclorul oglinda socială, politică, religioasă şi culturală a unui popor.

Prin conţinutul său, foclorul constituie o şcoală de patriotism din care se poate învăţa dragostea de ţară, precum şi atitudinea morală pe care a avut-o poporul în anumite clipe grele din viaţa şi istoria sa.

"Cântecul popular - scrie George Enescu - este un fel de şcoală a memoriei şi a spiritului de observaţie, de poveţe şi satirizări, iar cântecele epice ale haiduciei constituie o adevărată şcoală de patriotism".

Creaţia muzicală folclorică este: **colectivă, orală, anonimă şi sincretică.**

Caracterul **colectiv** al folclorului

Fiecare creaţie folclorică este opera unui creator de talent, exponent al unei colectivităţi, care, impresionat de fenomen sau de eveniment, îşi exprimă sentimentele prin cântec. Cântecul este preluat de colectivitate şi este îmbogăţit continuu, devenind un bun al colectivităţii. Trecând prin diferite regiuni, interpretat de diferiţi cântăreţi, cântecul va suferi modificări de la o regiune la alta.

Caracterul **oral** al folclorului constă în transmiterea cântecului, în cazul nostru, din om în om, de la un loc la altul, de la o regiune la alta.

Scanned with CamScanner

Caracterul **anonim** constă în faptul că, deşi există un autor al cântecului, contribuţia adusă de colectivitate face ca acesta să se comporte ca şi când cântecul ar fi produsul ei.

Caracterul **sincretic** al folclorului se manifestă prin îmbinarea dintre text, muzică şi joc, pentru a reda o idee, o concepţie de viaţă etc.

Menţionăm că, în ceea ce priveşte mijloacele de interpretare, cântecul popular se manifestă pe două planuri bine conturate: vocal, instrumental şi vocal instrumental.

Caracterul **naţional** al folclorului. Întrucât folclorul este creat într-un anumit spaţiu geografic, în anumite condiţii istorice, el reflectă ideile, sentimentele, concepţiile şi limba vorbită din cadrul unei naţiuni, şi în acest fel, el dobândeşte caracterul acestei naţiuni.

Scanned with CamScanner

CURS 28

Genurile cântecului popular

Folclorul românesc este strâns legat de viaţa omului şi se caracterizează prin densitatea şi bogăţia de genuri şi stiluri, prin nivelul artistic, rezultat al şlefuirii de veacuri în practica colectivă şi prin contribuţia mai multor generaţii.

Creaţia artistică populară s-a cristalizat în genuri muzicale diferite ca origine, tematică, conţinut emoţional şi mijloace de realizare.

Acestea se grupează în două mari categorii:

1) **genuri ocazionale** legate de activitatea de muncă (păstorească, agrară, casnică), de evenimentele importante din viaţa omului (naştere, căsătorie, moarte) şi

2) **genuri neocazionale**

Din prima categorie fac parte cântecele şi jocurile de nuntă, cântecele funebre şi bocetele, cântecele cu caracter agrar cântecele de secetă (Scaloianul şi paparuda, Drăgaica şi cântecul cununii), repertoriul păstoresc şi cântecele de şezătoare.

Din a doua categorie fac parte doina, cântecul epic (bătrânesc), cântecul liric propriu-zis, cântecul de leagăn, muzica de dans etc.

Având în vedere domeniul artistic căruia aparţine, constatăm existenţa unei creaţii folclorice **literare, muzicale, coregrafice şi dramatice.**

Totodată creaţia artistică se mai împarte după **categorii de vârstă** (copii, tineri, maturi, bătrâni), după **sex** (femei sau bărbaţi) şi după profesii (vânătoare, păstorit, agricultură, pescuit etc).

Ea se mai poate grupa, de asemena, şi astfel:

a) după **modul de execuţie: vocală, instrumentală şi vocal instrumentală.**

b) după **modul de interpretare** poate fi: **individuală** sau **în grup**, care, la rândul său, poate fi: **unisonică, antifonică, eterofonică, polifonică** sau **armonică.**

Dintre obiceiurile tradiţionale existente pe tot cuprinsul ţării, cu amplă desfăşurare, în special în viaţa satului, menţionăm pe cele de Crăciun, Anul nou şi Botezul Domnului.

Între Crăciun şi Botezul Domnului, pe tot cuprinsul ţării se aud colindele, cântecele de stea, Vicleimul sau Irozii, Jienii, Pluguşorul, cântecele de sorcovă, de capră, Buhaiul, Vasâlca etc.

Colindele sunt laice sau religioase. În această perioadă, primează colindele religioase. Ele sunt colinde la Naşterea Domnului, pentru Sfântul Vasile, pentru Sfântul Ion, pentru Sfântul Gheorghe, pentru Maica Domnului, la Bobotează etc.

Scanned with CamScanner

Colindele laice sunt producţiile folclorice în care se observă aluzii la păstori, agricultură, vânătoare etc.

Cântecele de stea sunt creaţii muzicale a căror tematică este pur religioasă. Aria lor de răspândire şi frecvenţa sunt actualmente foarte largi. Ele sunt cântate atât de copii, cât şi de adulţi şi în mare parte au fost publicate, atât de Anton Pann în colecţia sa de la 1830, cu titlul: Versuri muziceşti ce se cântă la Naşterea Mântuitorului nostru Iisus Hristos şi în alte sărbători ale anului, cât şi de alţi folclorişti (preoţi şi învăţători), iar unele au fost înveşmântate în haină armonică adecvată de către compozitori, alcătuind în acest fel lucrări al căror mesaj religios este puternic reliefat.

Cele mai frecvent întâlnite cântece de stea sunt: Steaua sus răsare şi Trei crai de la răsărit. Nicolae Cartojan, marele cercetător al folclorului literar, studiind cântecele de stea din punct de vedere al textului, a ajuns la concluzia că acestea au trei izvoare principale:

a) Tradiţia bizantină ortodoxă
b) Literatura medievală a Biserii catolice
c) Tradiţiile de cultură ale neamului nostru

Teatrul religios

Este reprezentat prin **Vicleimul** şi **Irozii**. Sunt lucrări dramatice în care este prezentată călătoria celor trei magi: Melhior, Gaşpar şi Baltazar, pentru aflarea Mântuitorului Hristos.

Teatrul religios este atestat documentar încă din secolul al XVI-lea şi este de origine cultă, jucat iniţial de preoţi, iar mai târziu de cântăreţi specializaţi în arta cântului bisericesc.

Preluat de popor, teatrul religios era urmat, ca o necesitate psihologică, de un spectacol vesel, şi anume teatrul de păpuşi, apreciat de popor - ne spune istoricul şi folcloristul Franz Sulzer -, încă din secolul al XVIII-lea.

Obiceiuri de Anul nou şi Bobotează

Antre obiceiurile de Anul nou şi Bobotează, colindatul cu măşti, ocupă un loc foarte important. Cele mai frecvente sunt: Ursul, Capra şi Cerbul.

Capra sau Cerbul se întâlneşte în toată ţara. Această mască se mai numeşte şi "Turca sau Brezaia".

Vasilca este atestată în Muntenia, Oltenia şi Dobrogea şi constă într-o păpuşă îmbrăcată în mireasă, sau un cap de porc împodobit cu cercei, mărgele, panglici, ambele purtate de lăutari.

Urarea. Copii uniţi în grupuri, numiţi "piţărăi", fac urări mai ales în vestul ţării, de belşug în vite şi recoltă, sănătate, bucurie şi fericire pentru noul an. Ei colindă în ajunul Crăciunului şi al Anului nou.

Scanned with CamScanner

Cămila, Ursul. Jocul ursului este foarte frecvent în Moldova şi este însoţit de un cortegiu foarte bine pregătit. Melodiile care însoţesc Ursul sunt instrumentale, cu trăsături specifice, ori sunt jocuri locale în ritmurile aksak sau binar.

În Moldova de nord şi de mijloc de anul nou grupele de mascaţi sunt variat alcătuite, ca "Malanca", "Frumoşii", Mascaţii", "Nunta", "Bumbierii" etc.

Melodiile sunt executate cu instrumente tradiţionale sau lăutăreşti şi sunt, ca alcătuire muzicală, adevărate suite de jocuri în ritmurile binar şi aksak.

Menţionăm că în aceste părţi ale Moldovei, într-un sat există sute de persoane mascate în acest tradiţional obicei, păstrat cu sfinţenie de către săteni.

Sorcova, Pluguşorul, Urarea şi Buhaiul

Sorcova. Se practică de către copii, care au un buchet de flori artificiale aşezate pe un băţ, în dimineaţa Anului nou. Obiceiul exista şi la romani, la calendele lui Ianuarie.

Pluguşorul. Este un obicei cu un pronunţat caracter agrar şi îşi are originea în Saturnaliile romane.

Urarea. Se practică în Muntenia şi Moldova, unde un grup de bărbaţi, însoţit de un instrumentist, urează sătenilor. Grupul poartă bice, clopoţei şi "buhaiul", care imită mugetul boului.

Buhaiul. În unele părţi ale ţării se numeşte "Bugă". Este alcătuit dintr-o putinică de lemn cu gura deschisă la un capăt, iar celălalt capăt este acoperit cu o piele de capră sau de oaie, bine fixată, prin mijloc trecând o şuviţă de păr de cal. În timp ce se face urarea, un membru al grupului trage de şuviţă, sunetul scos imită mugetul boului.

Chiraleisa. Un grup de băieţi însoţeşte pe preot, colindând la fiecare casă şi stropind cu apă sfinţită. Acest obicei este practicat în Muntenia şi Moldova. În Oltenia acest grup nu-l însoţeşte pe preot, ci unul din grup îi "botează" pe credincioşi cu apă sfinţită.

Scanned with CamScanner

CURS 29

Obiceiurile de primăvară - vară

Obiceiurile poporului român au fost împărţite - după unii - în obiceiuri legate de sărbătorile bisericeşti, iar după alţii criteriul l-au constituit preocupările de bază ale locuitorilor ţării: agricultura şi creşterea vitelor.

Despre aceste obiceiuri ne-au lăsat impresii foarte frumoase şi documentate Dimitrie Cantemir, B.P. Petriceicu Haşdeu, Teodor T. Buruda, Constantin Rădulescu - Codin, Simeon Florea Marian, Tudor Pamfile etc.

Obiceiuri şi cântece legate de sărbătorile bisericeşti avem: Lăzărelul, Joimărica, Toconelele, Mironosiţele, Câţu-Câţu etc.

Alte **obiceiuri sunt legate de mersul recoltei**, ca: de secetă - Paparuda, Cununa, Homanul, Hăulituletc.

-1. **Lăzărelul, Lăzăriţa** sau **Lazărul** îl găsim mai ales în Muntenia, practicat în ajunul Floriilor. Melodia este în ritmul binar sau aksak.

-2. **Joimărica** este un obicei atestat încă din secolul al XVIII-lea se întâlneşte în Muntenia şi Moldova şi este practicat în Joia Mare (din săptămâna Sfintelor Patimi).

-3. **Toconelele**. Se practică tot în Joia Mare, de către copii. Se bate într-o scândură cu două beţişoare sau se sună cu un clopoţel pe la porţile credincioşilor.

-4. **Mironosiţele**. Este un teatru religios de factură populară, întâlnit în Transilvania şi vesteşte Învierea Mântuitorului Hristos. A rămas în literatura populară religioasă o piesă de teatru religios scrisă de cântăreţul bisericesc Picu Pătruţ din Săliştea Sibiului (1818-1873). Menţionăm că această piesă a fost pusă în scenă la Teatrul Mic în 1991 cu concursul Prof. Octavian Ghibu şi al Seminarului Teologic din Bucureşti. Manuscrisul nr.4826 de la Academia Română - secţia manuscrise adăposteşte opera sa.

- Un alt obicei întâlnit în această perioadă este **Căluşul**. Dimitrie Cantemir, în monumentala sa lucrare "Descriptio Moldaviae", consideră că acesta este practicat în vederea vindecării unor boli. Membrii acestui dans sunt în număr de 7-9. Franz Joseph Sulzer descrie cu lux de amănunte acest obicei. Ceata de căluşari este îmbăcată în costume speciale. Obiceiul se practică în ziua de Rusalii (Pogorârea Duhului Sfânt), în Muntenia şi Oltenia. În Transilvania şi Oltenia obiceiul se practică şi de Anul nou. El mai descrie amănunţit şi Nunta românească, Drăgaica, Hora, înmormântare etc.

În descrierile lui Dimitrie Cantemir şi ale lui Franz Joseph Sulzer se arată că grupul de dansatori este condus de un bărbat travestit în femeie, numit "stareţă", apoi "pimnicer", care avea în mână o sabie.

Scanned with CamScanner

Aceasta era în timpul celor doi cercetători. Mai târziu însă, acest grup a fost condus de un personaj numit "mutul/, care nu vorbea şi care conducea pe căluşari numai prin gesturi.

- **Drăgaica sau Sânzienele** este un obicei mai rar întâlnit, practicat în ziua Naşterii Sfântului Ioan Botezătorul (24 iunie). Un grup de fete merg prin sat cântând şi dansând. Grupul însoţeşte pe mireasă, care se numeşte Drăgaică, iar mirele, care se numeşte Drăgan, este un tânăr din grup. Fetele sunt împodobite cu coliere, bete, batiste, flori etc. Jocul şi cântecul fetelor sunt însoţite de un instrumentist (fluier, cimpoi, clarinet etc.).

Scaloianul, Paparuda, Cununa, Hăulitul etc.

Scaloianul. Este vorba despre o păpuşă care se îngroapă şi după trei zile se desgroapă şi se invocă venirea ploii în timp de secetă. Ex. Ene, Ene, Scaloiene, deschide portiţele, să curgă ploiţele, să se facă grânele.

Paparuda (Păpăluga, Păpăruţa, Mămăruţa, Dodolă, Dodoloaie etc.). Este un ritual de secetă practicat de copii. Un copil învelit în verdeaţă (boji) este purtat prin sat în timp de secetă. Oamenii aruncă cu apă peste el, iar el invocă în timpul jocului bogăţie în vite, în holde şi totodată viaţă fericită. Dimitrie Cantemir semnalizează existenţa acestui obicei în Moldova.

Cununa, Buzduganul, Crucea sau Barba lui Dumnezeu

Acestea sunt obiceiuri legate de perioada recoltării. Sunt practicate în Transilvania.

Toate aceste obiceiuri din perioada primăvară vară cuprind manifestări artistice de o mare varietate de genuri şi sunt create atât în cinstea sărbătorilor bisericeşti, cât şi în cinstea preocupărilor locuitorilor ţării noastre din spaţiul agrar.

Obiceiuri legate de unele evenimente din viaţa omului

Nunta. Are trei etape

a) **etapa preliminară**, peţitul, logodna, invitaţia la nuntă;

b) **căsătoria propriu- zisă;**

c) **etapa post-nupţială**, de obicei luni, după nuntă se continuă petrecerea.

Menţionăm câteva momente din căsătoria propriu-zisă:

- **bărbieritul mirelui.** Lăutarii cântă în timpul executării acestei operaţii.
- **împodobirea miresei.** La punerea beteli miresei lăutarii cântă.

În timpul când se joacă hora miresei, un grup de bărbaţi joacă găina. Această horă poartă numele de Nunească. Folcloristul Fira Gheorghe a publicat în 1937 o lucrare intitulată "Nunta în Râmnicul Vâlcea", în care există şi melodiile celor trei părţi ale nunţii propriu-zise.

Obiceiurile la înmormântare

Cele mai vechi menţiuni despre repertoriul funebru la avem din secolul al XVI-lea. Repertoriul cuprinde: **producţii artistice vocale, instrumentale şi dramatice.**

Scanned with CamScanner

La rândul lor producţiile vocale se grupează în două categorii: 1) **Cântece ceremoniale**, ca: Cântecul bradului, Zorile, Cântecul de petrecut; Cântecul ăl mare; de priveghi, al drumului, al gropii etc. 2) Bocetul. În câteva regiuni ale ţării, cântecele vocale sunt însoţite heterofonic cu instrumente de suflat: fluier, cimpoi şi mai târziu torogoată.

Producţiile instrumentale sunt: semnale executate din bucium, fluier, goarnă etc.

Repertoriul dramatic este reprezentat prin măşti, jocuri de dexteritate, jocuri cu sărutări, jocuri de noroc (cărţi de joc). Se practică în nopţile de priveghi, în câteva sate din Transilvania şi Oltenia.

Cântecele ceremoniale fac parte dintr-un străvechi fond muzical şi au o arie de circulaţie redusă, în zona vestică a ţării. Ele sunt interpretate după norme tradiţionale, de femei sau fete specializate, în grup compact sau în grupe alternative. Textele sunt epice şi alternează cu cele lirice. Melodia se desfăşoară pe mari dimensiuni de versuri hexasilabice şi exprimă în mod indirect durerea pentru defunct.

Procedeele poetice, stilistice şi compoziţionale le apropie de cântecele bătrâneşti. Exemplu: repetarea unor versuri sau grupe de versuri, frecvenţa epitetelor, a hiperbolei, metaforei şi a versurilor interogative, invocarea, descrierea etc.

Din punct de vedere muzical, prezintă elemente comune cu cântecele ceremoniale nupţiale vechi şi cu cele de seceriş. Se carcterizează prin formă strofică, scări reduse. Melodiile au un caracter dramatic, sobru.

Cântecul zorilor. Este unul dintre cele mai vechi cântece funebre, interpretat de femei, în zorii zilei, la fereastra sau la colţul casei defunctului.

Textul poetic este o invocaţie către zori, pentru a-şi întârzia ivirea până se vor termina pregătirile necesare ultimului drum al "dalbului pribeag". Melodiile "Zorilor" au un caracter dramatic, patetic.

Cântecul bradului. Este un obicei de a pune la capul defunctului un brad, obicei cunoscut încă din antichitate. Cântecul bradului s-a păstrat în câteva regiuni din Transilvania, Oltenia şi Banat.

Se cântă în grup de către femei, numai la moartea tinerilor, pe drum, de la locul întâlnirii cu cei care aduc bradul până la casa mortului, pe drumul spre cimitir şi la groapă. Ceremonia bradului simbolizează nunta mortului, de care n-a avut parte în viaţă.

Textul poetic redă în versuri simple, dar profund expresive, drama celui doborât, ca şi bradul, în plină vigoare.

Asemenea textelor, melodiile au intonaţii străvechi, de o intensitate expresivă îşi o măreţie deosebite. Ele sunt diferite pe plan regional şi sunt bine conservate în sud-vestul Transilvaniei.

Cântecul bradului este de un puternic dramatism şi se interpretează şi după înmormântare în anumite zile.

Scanned with CamScanner

Bocetul. Ceremonialul bocirii mortului este cunoscut de către toate popoarele lumii şi reprezintă pe de o parte exprimarea spontană, directă a durerii personale, iar pe de altă parte, este un act tradiţional obligatoriu. Atestat documentar încă din secolul al XVIII-lea, bocetul are un caracter profan şi exprimă ideile şi sentimentele poporului în faţa morţii.

Se cântă numai de către femei care sunt înrudite de aproape cu mortul, individual sau în grup, înainte şi după înmormântare.

În unele regiuni ale ţării, obiceiul este de a însoţi bocetul femeii (sau al femeilor) cu instrumente de suflat (caval, fluier, cimpoi etc.).

Asemenea colindelor, textul bocetului diferă după vârstă, sex, grad de rudenie. Exemplu: bocet pentru copii, bocet pentru tinerii căsătoriţi, bocet pentru frate, soră, tată, mamă etc.

Bocetul nu este o lamentaţie, ci o adevărată creaţie artistică, în care sentimentul durerii pentru cel pierdut se exprimă în imagini tradiţionale de o mare plasticitate şi frumuseţe melodică.

Bocetul are o mare valoare documentară, întrucât ne dă posibilitatea să cunoaştem concepţia despre viaţă şi moarte a strămoşilor noştri.

Interpretarea bocetului este o revărsare a durerii umane, veridică, spontană şi puternică.

Melodia bocetului are un caracter recitativ, silabic, un profil descendent, material sonor redus, organizat în sisteme arhaice. Prezenţa versurilor este o altă caracteristică.

Marele folclorist Constantin Brăiloiu a analizat în detaliu bocetul, publicând şi o lucrare intitulată "Bocetul de la Drăguş".

Jocurile de priveghi. Se practică în câteva regiuni ale ţării şi au un caracter distractiv.

Atmosfera gravă, solemnă din timpul zilei contrastează cu veselia din timpul nopţii de priveghi. Odinioară, aveau o funcţie magică complexă. Astăzi însă dansurile şi jocul focului sunt însoţite de fluier, iar cântecele vocale sau instrumentale, precum şi jocurile distractive şi de dexteritate, de origine mai recentă, au devenit prilej de distracţie, simbolizând ultima petrecere a colectivităţii cu defunctul.

În concluzie, obiceiurile şi practicile întâlnite la poporul român cu prilejul diferitelor evenimente, bisericeşti şi laice, reprezintă bogăţia de idei, sentimente şi concepţia despre viaţă şi moarte, prezentate în aceste creaţii de o mare plasticitate, dramatism şi cu un mesaj artistic şi religios inconfundabil.

Scanned with CamScanner

Bocetul. Ceremonialul bocirii mortului este cunoscut de către toate popoarele lumii şi reprezintă pe de o parte exprimarea spontană, directă a durerii personale, iar pe de altă parte, este un act tradiţional obligatoriu. Atestat documentar încă din secolul al XVIII-lea, bocetul are un caracter profan şi exprimă ideile şi sentimentele poporului în faţa morţii.

Se cântă numai de către femei care sunt înrudite de aproape cu mortul, individual sau în grup, înainte şi după înmormântare.

În unele regiuni ale ţării, obiceiul este de a însoţi bocetul femeii (sau al femeilor) cu instrumente de suflat (caval, fluier, cimpoi etc.).

Asemenea colindelor, textul bocetului diferă după vârstă, sex, grad de rudenie. Exemplu: bocet pentru copii, bocet pentru tinerii căsătoriţi, bocet pentru frate, soră, tată, mamă etc.

Bocetul nu este o lamentaţie, ci o adevărată creaţie artistică, în care sentimentul durerii pentru cel pierdut se exprimă în imagini tradiţionale de o mare plasticitate şi frumuseţe melodică.

Bocetul are o mare valoare documentară, întrucât ne dă posibilitatea să cunoaştem concepţia despre viaţă şi moarte a strămoşilor noştri.

Interpretarea bocetului este o revărsare a durerii umane, veridică, spontană şi puternică.

Melodia bocetului are un caracter recitativ, silabic, un profil descendent, material sonor redus, organizat în sisteme arhaice. Prezenţa versurilor este o altă caracteristică.

Marele folclorist Constantin Brăiloiu a analizat în detaliu bocetul, publicând şi o lucrare intitulată "Bocetul de la Drăguş".

Jocurile de priveghi. Se practică în câteva regiuni ale ţării şi au un caracter distractiv.

Atmosfera gravă, solemnă din timpul zilei contrastează cu veselia din timpul nopţii de priveghi. Odinioară, aveau o funcţie magică complexă. Astăzi însă dansurile şi jocul focului sunt însoţite de fluier, iar cântecele vocale sau instrumentale, precum şi jocurile distractive şi de dexteritate, de origine mai recentă, au devenit prilej de distracţie, simbolizând ultima petrecere a colectivităţii cu defunctul.

În concluzie, obiceiurile şi practicile întâlnite la poporul român cu prilejul diferitelor evenimente, bisericeşti şi laice, reprezintă bogăţia de idei, sentimente şi concepţia despre viaţă şi moarte, prezentate în aceste creaţii de o mare plasticitate, dramatism şi cu un mesaj artistic şi religios inconfundabil.

Scanned with CamScanner

BIBLIOGRAFIE

1. Dr. Victor Giuleanu, *Tratat de Teoria muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986.

2. Arhid.Alexie Al.Buzerea, *Muzica liniară*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Biserii Ortodoxe Române, Bucureşti 1988.

3. Pr.conf.univ.dr. Alexie Al.Buzerea, *Muzica liniară*, Editura S.C. Policrom, Craiova, 1999.

4. 4. D.D. Stancu, *Curs practic de solfegii*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti 1965.

5. Pr.Marin M.Velea, prof.grad I, *Curs de solfegii*, Partea I, Editura Graffic Print S.R.L., Bucureşti, 1997

6. Emilia Comişel, *Folclorul copiilor*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982

7. D.D. Botez, *Tratat de cânt şi dirijat coral*, Vol.I. CCES, Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, Bucureşti, 1982.

8. Ibidem, Vol.II, Bucureşti, 1985.

9. Constantin A.Ionescu, *Tratat de teoria muzicii*, mss. Dactilografiat.

10. Diac.Prof.Marin Vela, *Preoţi folclorişti şi contribuţia lor la dezvoltarea folcloristicii româneşti*, art. în Rev. BOR, nr.11-12, Bucureşti 1984.

11. D.D. Stancu, *Pe deal la Teleormănel, balade, cântece şi jocuri populare*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1984.

12. George Marcu, *Folclor muzical aromân*, Ed.Muzicală, Bucureşti 1977.

13. Pr.Prof. Mihail Bulacu, *Centenarul morţii lui Picu Procopie Pătruţ din Sălişte*, art.în Rev., Glasul Bisericii Anul XXXI, nr.9-10, septembrie-octombrie, Bucureşti, 1972, pp. 1032-1035

14. Onisifor Ghibu, *Aprecieri asupra operei lui Picu Procopie Pătruţ*, Art. în: Telegraful român nr.80 şi urm. Sibiu, 1980

15. N.Cartojan, *Studiu asupra operei lui Picu Pătruţ*, Art.în Artă şi tehnica grafică, buletinul Imprimeriilor Statului, nr.4, Bucureşti, 1938.

16. Onisifor Ghibu, *Manuscrisele lui Picu Procopie Pătruţ*. Art. în: "Artă şi tehnica grafică", Buletinul Imprimeriilor Statului", nr.11, Bucureşti, 1940

17. Paul Anghel, *Comemorarea lui Picu Procopie Pătruţ şi a operei sale*, Art. în: Contemporanul din 15 septembrie, Bucureşti 1972.

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Cuvânt înainte 3
CURS 1 - Obiectul, importanţa şi direcţiile de cercetare ale teoriei muzicii liniare 4
Calităţile sunetului muzical 5
Reprezentarea grafică a înălţimii sunetelor 5
CURS 28
Gamă, mod, tonalitate 11
CURS 313
Măsurile de doi timpi 13
Măsurile de trei timpi 15
CURS 419
Măsurile de 4 timpi 19
CURS 523
Intervale muzicale 23
CURS 629
Măsurile de 6 timpi 29
Măsurile de 9 timpi 30
Măsurile de 12 timpi 30
Măsurile de 5 timpi 31
Măsurile de 7 timpi 32
CURS 7 - Sistemul tonal diatonic 34
Modul major natural 34
Formarea gamelor minore 36
La minor armonic 36
La minor melodic 37
CURS 838
Formarea gamei Sol major natural 38
Formarea gamei Sol major armonic 38
Formarea gamei Sol major melodic 39
Formarea gamelor minore cu diezi 39
Mi minor natural 39
Mi minor armonic 40
Mi minor melodic 41
CURS 942
Formarea gamei Re major natural 42
Formarea gamei Re major armonic 43
Formarea gamei Re major melodic 43
Formarea gamei Si minor natural 44
Formarea gamei Si minor armonic 44
Formarea gamei Si minor melodic 45
Formarea gamei La major natural 46
CURS 10 47
Formarea gamei La major armonic 47
Formarea gamei La major melodic 47
Formarea gamei Fa diez minor natural 48
Formarea gamei Fa diez minor armonic 48
Formarea gamei Fa diez minor melodic 49
CURS 11 51
Formarea gamelor majore cu bemoli 51
Gama Fa major natural 51
Gama Fa major armonic 52
Gama Fa major melodic 52
Formarea gamelor minore cu bemoli 53
Gama Re minor natural 53
Gama Re minor armonic 53
Gama Re minor melodic 54
CURS 12 56
Formarea gamei Si bemol major natural 56
Formarea gamei Si bemol major armonic 57
Formarea gamei Si bemol major melodic 57
Formarea gamei Sol minor natural 58
Formarea gamei Sol minor armonic 59
Formarea gamei Sol minor melodic 59
CURS 13 61
Formarea gamei Mi bemol major natural 61
Formarea gamei Mi bemol major armonic 62
Formarea gamei Do minor natural 62
Formarea gamei Do minor armonic 63
Formarea gamei Do minor melodic 64
CURS 14 - Sistemul tonal cromatic
Cromatizarea gamelor 66
Sincopa 68
Nuanţele 70
Contratimpul 72
CURS 15 73
Diviziunea excepţională a valorilor binare 74
Diviziunea excepţională a valorilor ternare 74
Tonalitatea şi relaţiile sale cu celelalte trepte din gamă 75
CURS 16 77
Acordul 77
Tonalităţi omonime 78
Elemente componente ale metricii muzicale 79
CURS 17 - Moduri populare 80
CURS 18 84
CURS 19 - Scările pentatonice 87
CURS 20 - Modulaţia 92
Modurile pentacordice şi hexacordice 94
CURS 21 - Transpoziţia 97
CURS 22 - Ritmuri specifice muzicii populare româneşti 101
CURS 23 - Notele ornamentale 103
Apogiatura 103
CURS 24 107
Mordentul 107
Grupetul 108
Trilul 109
CURS 25 111
Portamento 111
Glissando 111
Arpegio - Arpegiato 112
Fioritura 112
Cadenţa melodică 113
CURS 26 - Despre timbrul vocilor umane 114
Formaţiunile corale, dirijorul de cor şi însuşirile lui 115
CURS 27 - Cunoştinţe generale de folclor 117
CURS 28 - Genurile cântecului popular 120
Teatrul religios 121
Obiceiuri de Anul Nou şi Bobotează 121
Curs 29 123
Obiceiuri de primăvară-vară 123
Obiceiuri legate de unele evenimente din viaţa omului 124

Bibliografie 127

25.000 lei

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner